Munaro

La seconda Esposizione internazionale d'arte Venezia - MDCCCXCVII.

GIO. ANTONIO MUNARO

La seconda Esposizione Internazionale d'Arte

Venezia — MDCCCXCVII

(Note critiche)

VENEZIA
Ferdinando Ongania, Editore

Le note critiche della II Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1897 — contenute in questo volume — furono scritte per la Gazzetta di Venezia *e pubblicate in codesto giornale dal maggio all'agosto.*

Per ripubblicarle in volume le ho rivedute e riordinate — vi ho aggiunto qualche osservazione nova, qualche giudizio più riposato — vi ho corretto non poche imperfezioni di forma, scappate nella fretta della pubblicazione nel giornale.

Nonpertanto esse conservano il carattere della loro origine.

Non si scrive per il gran pubblico di un giornale come per quello più ristretto e più colto di un libro. Il giornale domanda prontezza e freschezza di impressione, vivacità di dettato; non vuole le pesanti dissertazioni accademiche; rifugge dalle citazioni per quanto dotte; ama la snellezza del pensiero e l'aneddoto che interrompe la gravità del ragionamento.

Tutto questo, per quanto stava nelle mie forze, ho cercato di mettere in pratica scrivendo pel giornale.

E tutto questo io spero che non nuocerà al libro.

Io sarò lieto se avrò potuto dare e fissare un'idea chiara e un concetto giusto, ragionevole della II Internazionale — che, e per il valore suo proprio e per l'esito avuto, merita di lasciare di sè un ricordo durevole e ammaestratore.

Venezia, Ottobre 1897.

G. A. Munaro (*Toni*)

La seconda Esposizione Internazionale d'Arte

VENEZIA 1897

Prima Occhiata Generale.

Le porte del tempio, chiuse il 30 ottobre 1895, si riaprono il 28 aprile 1897 alla nova gara dell' arte figurativa internazionale, nobile gara dell' ingegno e dell' intelletto umano, fattrice di oneste dilettazioni, inspiratrice di sentimenti buoni nelle anime nostre.

Sia la benvenuta!

*
* *

Il pubblico trova più vasto, più ricco, più elegante l' ambiente. Sulle pareti è distesa una simpatica tappezzeria a fiorami, rotta da qualche parco filo d' oro — e il numero delle sale è accresciuto di cinque, alle quali si accede dalla vecchia aula, dove imperava il troppo famoso *Supremo Convegno* del Grosso. Il locale, che servì nel '95 ad uso di caffè, anch' esso accoglie e quadri e statue. Sicchè — sommando — le sale sono ora diciassette e nella veranda, ove nel '95 rideva Forain, oggi biancheggia e luccica Mainella.

Passato il vestibolo, passata la sala circolare — entriamo nel gran salone, intramezzato nel '95 perchè potesse contenere un maggior numero di quadri, adesso tutto libero e rallegrato nel mezzo dal gaio zampillo di una fontana.

Il salone è internazionale. Vi stanno attorno alcune delle colossali manifestazioni pittoriche europee, che quest' anno formano una delle note caratteristiche dell' Esposizione. Tutti coloro — e non sono pochi — i quali calcolano il valore di un

quadro dal numero maggiore di metri di tela dipinti e dalla maggior quantità di figure più o meno drammatiche cacciate fra le quattro assi di una cornice, qui hanno da consolarsi e magari estasiarsi.

Il Villegas espone *La morte del torero*, triste soggetto in contrasto con la vivacità spagnolesca del colore — il Fabrès dei *Beoni*, un' allegoria alla vecchia maniera retorica — Belloni una marina, Harrison e Pajetta alcuni effetti di nuda carne rosea sull' erba verde e del verde erboso sulla carne nuda.

Qui si trovano la famosa (in Isvizzera!) *Fuga di Carlo il temerario* del Burnand — e una mastodontica e chiassosa composizione del Rochegrosse intitolata *Angoscie umane* — qui una fantastica *Preghiera* del Serena, un ingegnoso ritratto del Segantini, una vivace scena veneziana del Vizzotto e un cupo paesaggio del Rosa. Qui uno dei nostri, Da Molin, scopre uno dei tanti dolori degli ospedali, e un russo, Schereschewki, dipinge su due tele in grigio tono alcune scene tristissime della patria sua.

Codeste figure che soffrono, scappano, imprecano, gozzovigliano, muoiono o stan là semplicemente per farsi vedere dipinte sulle pareti, hanno compagni di bronzo e di marmo bellamente disposti su due lati del salone: il Tartini del Dal Zotto, un busto e una ragazza popolana del Benvenuti, un gruppo del Troubetzkoy, un altro del Braecke, un busto del Seffner, una leonessa madre del Sarti......

Naturalmente — e valga la parentesi per tutte le sale — non pretendo di dar forma letteraria al catalogo; butto giù le prime impressioni, salvo — come direbbe un commerciante spigolistro — l' errore e l' ommissione.

Amor del natio loco..... mi trascina verso le sezioni italiane, verso la E, quella che fu del Grosso e che ora accoglie alcuni pezzi di scultura: *Respha* di Nono, *Fede* ed *Età felice* di Marsili, il *Malpighi* del Barberi, *Mystica* di Ierace e poi cose di Alberti, Ferrer, Gargiulo, Frampton, Ringel ed altri ancora.

O grand' arte di Fidia e di Canova!..... Sento tempestar nel cervello una filippica contro la decadenza di questa così

alta estrinsecazione del pensiero umano. Sento, ma penso che Demostene avrà la parola più... tardi.

Nella sala F la vivacità, il brio, la grazia dei veneziani. Tito: cinque quadri improvvisati con fervido estro e un succo di colore affascinante. Milesi: tornato alle scene favrettiane (ne ha due) campo della sua gloria vera; rivelantesi un'altra volta coloritore gagliardo nel ritratto del co. Da Schio. Fragiacomo: ardito nello strappare al mare la varietà del movimento e del colore, poeta nel rubare alla campagna la suggestione dell'ampiezza, della pace, dell'armonia. Bressanin: emulo dei più famosi illustratori del settecento. Sartorelli: innamorato della tecnica nova e capace di comprenderla. Ferruzzi: poeta in una tela, osservatore dei fenomeni affettivi in un'altra. E poi il dolce Mion, e Lancerotto, e Chitarin, e Miti Zanetti, e Balbi, e De Stefani, e Costantini, e Sezanne e Scattola — e qualche non veneziano come Marconi, Fattori, Cabianca, Chiericati, Pasini, Cambon.....

Nella sala G ancora veneziani. Di Luigi Nono occupa tutta una parete una grande scena rustica, che io direi michettiana e che darà campo a larga discussione: *Il funerale di un bambino.* In faccia gli aristocratici pagliaccini del De Blaas.

Un chiaro verde e tre figure di donna nude, ma che non paiono carne di questo mondo, mi mostrano il fantasioso pennello dell'autore delle *Parche* e della *Parabola* — un contrasto audace di roccia e di verde e un bacino di San Marco visto attraverso un velo azzurrognolo, mi rivelano l'autore di *Messidoro.* Altra materia di discussioni vivaci e di ammirazioni feconde.

E poi lo Zezzos, più veneziano che mai in un nuovo motivo dell'inesauribile Piazzetta — il Pagani intelligente e originale, il Cima che tedescheggia, il Bezzi che ha ampliato il proprio orizzonte estetico, il Cargnel, il Selvatico — e con loro non veneziani, il Bruzzi, il Gordigiani, il Lojacono, il Quadrone, il Ferraguti, il Tessitore, il Cipriani.....

Nella sala H gli ultimi veneziani.

Vedo un bel paese di Millo Bortoluzzi — quadri dei Tessari, di Vittorio una scena drammatica, somigliante quella del '95, ma più complessa — una forte impressione orientale di

Marius Pictor — vedo un'altra scena drammatica; questa, del Belloni, che ha lasciato per un momento le tempeste del mare per quelle delle anime.

Poi l' erba e un bove del Segantini attraggono e il loro *sentimento* trascina; si starebbe là a mirarli per suggerne a oncia a oncia la bellezza. La grazia antica dal Corelli soggioga come piacciono agli spiriti quieti, la serenità e la calma dei toscani: Gioli, Tommasi, Faldi, Signorini. E accanto alla magniloquenza non sempre sincera del Tallone, il Previati — il milanese ribelle, cui fu dato da illustrar Manzoni — e nel paesaggio e in un soggetto sacro (le Marie ai piedi della Croce) mette una nota forte, ingegnosa, tutta sua, ma non a tutti accettabile e contro la quale avrà da cozzare la critica.

Due tele di intonazione smagliante, piene di persone e di cose, in un atmosfera satura di bagliori, mi dicono che in mezzo a questi italiani si sono insinuati alcuni fratelli di Spagna, fra i quali primeggia il Sorolla — e attorno a essi osservo il Mentessi elegante, sentimentale, efficacissimo in un dolce soggetto mistico, il Delleani di cui spicca la solita robustezza di colore, il Bianchi, il Mancini (i *reticolati* del quale daranno certo materia a chiacchiere molte) il Torchi, il Casciaro, il Pratella....

Nella sala I — l' ultima per ora degli italiani — espongono: il Grosso (che non ha il facile successo del '95) una ragazzina pensosa fra i fiori del giardino, il Bazzaro una delle sue favorite scene di quieta marina, ancora il Sartorelli un motivo di monte e di lago reso dal vero con larghezza capace di molto effetto, e poi il Grubicy tormentato, e ancora Signorini e Crescini e Lucchesi e Cairati e Gattini e Croatto e Cavalleri e Gignous e Gola, che risalta con la grande tela *In Brianza*....

Un bronzo bellissimo campeggia nel mezzo: *Ex natura ars* del Romagnoli.

Ma altro stile, altro sentimento, altro colore, altre figure e altri paesi già compaiono in questa sala, per avvertirci che si va fra gli stranieri; un bianco acuto di neve indica il nord — e Borghen, Müller, Thaulow, Bratland annunziano l' arte sincera e poderosa a cui si devono (e lo vedremo a suo tempo) alcuni atteggiamenti novi dei nostri.

*
* *

La strada da percorrere è lunga. Io corro in fretta le Sezioni straniere, segnalandone i vari caratteri e le cose più degne di considerazione.

La sala L è riservata a russi, norvegesi e danesi. Come colombe dal desio chiamate vengono le signore a vedere il *Duello* di Répine e ad ammirarne l' impeto drammatico e l' effetto solare; a vedere la bambina e la vecchia del Tworojnikoff; la *Fiera di Mosca* del Makowsky; il grande quadro neroniano di Enrico Siemiradzki *Dirce cristiana.* E i sapienti s' intrattengono col marinaio e colle fanciulle del danese Michele Ancher, col ritratto dipinto dall' Achen, i due magistrali borsisti dipinti dal Kroyer, i dipinti di Giulio Paulsen, il fortunato autore delle *Modelle* premiate due anni fa.

*
* *

Prima di proseguire. Nella sala M una stupenda raccolta di acqueforti — nella sala N l' Impero del Giappone coi suoi vasi lussureggianti, le sue sete che paion sogni di fata, le sue gustose caricature di bronzo, i suoi avorii lavorati con pazienza di galeotto — nella sala O altri quadri italiani, altre statue.... internazionali. Ecco un suggestivo Morbelli, un grave Marius de Maria, un Gioli, un Maiani, un Buscaglione. Ecco — di scultura — un modello di monumento a Dante del Troubetzkoy, che in altra sala ha un meraviglioso ritratto a cavallo — un ritratto del Bernstamm, un ritratto del Lorenzetti, un grande nudo in marmo del Reduzzi, dei gruppi del Rodin esuberanti di vita, una statuina del Geiger.

*
* *

Così, fatto il giro da destra a sinistra del grande salone — entriamo nella sala P — americani e inglesi. La sezione è meno interessante di quella del '95, ma ricca di opere egregie: Tre teste di Alma Tadema — una creola e un ritratto di uomo in veste rossa del Sergent, il più forte coloritore degli americani — i quadri religiosi del Brangwyn — i quadri simbolici del Crane e dello Stott of Oldham — i paesaggi del Davis — la *Morte di Albina* di John Collier — una figura di donna del-

l' Alexander — i *Vecchi marinai* del Fowler — un nudo del Jacomb Hood.....

Dalla sala P alla Q il mutamento dell' impressione sulla retina è sensibilissimo : siamo entrati in Francia, dove gli stili abbondano, dove le fantasie s' infiammano, dove non si temono anzi magari si vogliono le audacie, dove è varietà e confusione di tinte da far venir le traveggole all' occhio e al criterio.

Ecco due paesi di Monet, il precursore — ecco una figura di Besnard, il pittore della luce — ecco il mistico e a me non simpatico Puvis de Chavannes. Una madonnina del Dagnan Bouveret ricorda la trionfante Madonna del '95 ; — una campagna del Duprè ricorda il quadretto comperato due anni fa dal Re. Un nudo di Carolus-Duran sfolgoreggia, e colpiscono le impressioni della via moderna e chiassosa ritratte dal Raffaelli e dallo Smith.

Blanche dipinge la famiglia del Thaulov, il pittore biondo e tarchiato — Bonnat la sua propria immagine. E poi campeggiano un Cristo del Carolus-Duran, un Berton, una ragazzina di Alberto Aublet..... Una sezione insomma, se non completa e appassionante, più espressiva di quella del '95.

Ripassando in Inghilterra, dalla sala P alla R, entriamo in Scozia — una sezione originale, ricca di elementi novi quantunque non troppo a prima vista appariscenti. Guardate specialmente i ritratti del Brown e di John Lavery, guardate il quadro di David Fulton, l'*Anna di Brittany* di Roberto Brough, le fanciulle danzanti del professor Francis Newbery, una scena indimenticabile, il ritratto di donna del Guthrie, i paesaggi, le marine nei quali signoreggia lo stile novo.....

Gli austriaci e i tedeschi ci aspettano nelle sale S e T — una produzione, la loro, piena di carattere nazionale, alta nell' indirizzo morale come nell' indirizzo tecnico : dagli acquarelli semplici del Passini alle gravi e ponderose concezioni del Böcklin — dai ritratti miracolosi del Lenbach alle vaporosità simpatiche del König — dalle arditezze rappresentative campestri e psichiche del Dettmann all' ingenua spiritualità dell' Hude, alla grazia agreste del Firle, all' arditezza tecnica e immaginativa del Liebermann — tutto un mondo etico ed estetico ci si apre, un mondo nel quale le idee religiose dell' Hartmann in-

spirano un sentimento profondo di carità, e la stranezza poetica del Goltz, il quale mette il Poeta in ginocchio davanti alla nuda bellezza, assume aria di castità.

Quivi ancora vanno eccelsi i ritratti del Leibl, del Max Koner, — e si affermano il Vogel, il Delug, l' Haug, l' Hoecher, l' Horovitz.....

La pittura — concludendo — di un popolo grande, di un popolo serio, di un popolo forte.

*
* *

E siamo alla fine — gli olandesi ancora nella sala V e i belgi nella sala B; questa a sinistra di chi entra dalla porta principale.

Gli olandesi sono più numerosi e più vari, ma meno impressionanti che nel '95. Il Mesdag — il grande marinista — ha due marine, ma non così immense come le precedenti sue; l' Israel, quello delle *Donne di pescatori*, una testa di donna e alcuni schizzi. Curiosi come effetto di moderno francesismo, *La prova del ballo* e *Un' udienza in palazzo reale* di Van der Waaij. E poi vecchi bellissimi, animali vivi e bambini graziosi — una miriade di cose o ignote o mal note, nelle quali regna uno spirito buono, lo spirito del Bisschop, dell' Haverman, del Martens, del Pieters.....

In Belgio notevoli la *Salomè* di Gustavo Vanaise — il ritratto di Guglielmo Albracht — il gran quadro di cavalcatori del prof. van Leemputten — i paesi di Francesco Courtens — le tele di Leempoels e di Baertsoen. E come stranezza di fantasia e di composizione il trittico di Léon Frédèric, un monte di cadaveri! In complesso una sezione molto più significante e meno dura di quella del '95.

*
* *

Da questa prima occhiata generale, data per mettere il lettore dentro alle segrete cose e perchè non gli riescano novi i nomi sui quali si dovrà discutere poi — da questa prima occhiata, dicevo, si può concludere che, se non figura nell' ampliato palagio qualche quadro che solletichi la morbosa curiosità del volgo — abbiamo un' ampiezza e una serietà di manifestazioni estetiche tali da non dover dubitare della fecondità e della versatilità dell' ingegno umano.

Gli stranieri predominano per numero — e dei nostri mancano taluni dei più famosi: Morelli, Michetti, Carcano, i due Rotta, Monteverde, Trentacoste, Ferrari, Cifariello e altri ancora. L' esposizione a Brera ha diviso la produzione italiana in due, e a Venezia son rimasti in prevalenza i veneziani.

Anzi son dessi i Veneziani, si può dire in coscienza, — paesisti, marinisti, figuristi, veristi, idealisti — che tengono il campo dell' arte italiana contro la produzione straniera, e lo tengono con valore e coraggio.

GIRANDO FRA IL PUBBLICO — IL GIURY

Nota generale dominante.

Ho visto parecchi dei buoni borghesi — di quelli che a teatro si commovono ai casi di Margherita Gautier e di Filippo Derblay, che piangono quando la Lucia scozzese o la Elvira inglese fanno le loro brave piroette musicali, girare attenti, ansiosi le sale, guardando, annusando, alla ricerca del *pezzo forte,* del *pezzo di bravura*, della cavatina arzigogolata e cincischiata, in cerca insomma della virtuosità o drammatica, o pittorica.

E li ho visti soffermarsi, per esempio, davanti al *Duello,* del Répine, attrattivi piuttosto dall' effetto di sole — virtuosità pittorica — che dall' espressione dei volti — virtuosità drammatica, stupiti meglio che commossi; — o davanti al *Funerale* del Nono, anche qui stupiti della grandiosità della composizione e ammirati della nitidezza e precisione dei particolari, piuttosto che tocchi da un sentimento di pietà e di commiserazione; qualcuno anzi osservava come mai un pittore avesse dipinto di tanta gente la parte posteriore senza tener calcolo del commovimento della faccia umana in quella dolorosa circostanza del condurre al sepolcro un cadaverino.

Li ho visti davanti al morente torero del Villegas, fermi più per la forza magnetica del colore vivido che per la suggestione delle figure e della scena tragica; — condursi innanzi ai deportati dello Schereschewski, ma perdere la sinderesi e la fa-

coltà emotiva entro alla nebbia, nella quale sono avvolti codesti angosciati e angosciosi personaggi.

Li ho visti stralunare gli occhi scorgendo la piramide umana del Rochegrosse, senza saperne afferrare lì per lì il concetto e le particolarità etiche — impallidire quando la loro retina fu colpita dal carnaio umano che sta racchiuso nel trittico di Léon Frédéric, ma abbandonare subito l' osservazione per non prolungare il ribrezzo ; — non li ho visti inorridire, nè impietosirsi per la sorte di Carlo il temerario, del Burnand.

Li ho uditi discutere sull' ospedale del Da Molin, senza però accalorarsene — e, indotti dalla voce dei saputi, ricercare il San Simone Stilita del Brangwyn, non trovando poi in questa strana pittura, che a prima vista pare composta di pezzetti di legno messi a mosaico, nè la profondità del tema, nè l' audacia della rappresentazione.

Non li ho sentiti entusiasmarsi o, quanto meno, interessarsi, per la cara ingenuità e la potenza di espressione degli scozzesi, un misto di originale e di audace, di incerto e di robusto, di indefinito e di profondo che " intender non lo può chi non lo prova " — non li ho visti ricercare entro alle cornici dei tedeschi la forza che soggioga e la volontà che conquista — entro alle cornici degli olandesi la serietà che illumina — entro a quelle dei veneziani la leggiadria che ammalia.....

E ho capito che la seconda Esposizione Artistica Internazionale non è fatta pei buoni borghesi, amanti del *pezzo di bravura* e della virtuosità che fa rimanere lo spettatore a bocca aperta e col cuore tremante per il timore che l' artista caschi in un precipizio e s' accoppi.

*
* *

Ho seguito lungo le magnifiche sale — così piene di luce e di incanti — qualche donnina, in cerca di sensibilità più o meno morbose.

E anche la donnina non mi parve troppo soddisfatta. Girava, girava senza trovare il *quid* che la facesse *consistere.*

Belle creature, nude o vestite — fra i paesaggi floridi di verde, di sole e di ombre, fra le marine sfolgoranti di luce e di movimeuto, fra le roccie nude e le montagne erbose e fiorite — nelle tante sale compaiono ; ma poche, o forse nessuna,

che faccia pompa dello sfacciato o del dolce romanticismo tanto caro alle donnine sensibili.....

Esse non si sono ancora addomesticate coll' arte di ritrarre le donne, cara ai Besnard, agli Alexander, ai Brown — e una signora, molto intelligente del resto, ha quasi compreso le bellezze della *Mademoiselle Plume Rouge* solo dopo parecchi sforzi miei di critica e di dialettica. Esse non arrivano — e non ci arrivo nemmeno io — fino alle..... profondità psichiche del *Poeta* del Goltz; e quanto al nudo, al quale sono attratte per istinto..... di confronto, grate al Carolus-Duran e all' Henner della loro idealizzazione pittorica della carne femminile, non ne approvano la sfacciataggine delle pose, e non approvano quel nudo in piena aria, del quale il verde del fogliame magari macchia la bianchezza e il fulgore.

Una di esse poi — entusiasta di Cesare Laurenti — messa davanti la *Fioritura nova*, esclamò: — Ma io, ma..... noi siamo più sanguigne, più rosee! quasi accusando il pittore di aver, nello slancio della sua fervida fantasia, osato troppo, ossia oltre il segno concesso ai poeti.

*
* *

Per cui — io concludo che, se sentite un buon borghese o una donnina elegante profondersi in termini di entusiasmo per la seconda Mostra Artistica Internazionale, potete dir subito che questo borghese e questa donnina ripetono non quello che sentono, ma quello che hanno udito da qualche critico o da qualche buongustaio raffinato.

La seconda Mostra è fatta, è aperta per costoro e non.... per gli altri.

*
* *

Ciò si deve, per una parte, al momento che l'arte figurativa attraversa, specialmente in Francia e in Italia — per un'altra parte ai criterii che hanno determinato la scelta delle opere, alle quali fu concesso l' onore di entrare.

Il lavoro di selezione e di epurazione compiuto dal giury è stato rigoroso, inesorabile. Il giury ha impedito l'accesso a tutto quanto potesse avere per scopo l' immediata soddisfazione, il piacere subitaneo della massa del pubblico. — *Tu vuoi piacere, nient' altro che piacere agli ignoranti — e tu esci fuora!*

E furono in molti a non entrare per questo motivo. Il giury, per converso, ha dischiuso a due battenti le porte a tutti gli artisti miranti a seguire i metodi più moderni dei maestri nostrani e stranieri, specie stranieri; lasciando alla critica e agli intelligenti il vedere, il discutere, il giudicare sulla portata, sul valore, sulla convenienza, sulla sincerità, sulla maturità, sul risultato dei tentativi, delle tendenze, dei dogmi pittorici, vecchi per un paese, novi per un altro, in parte importati, per esempio, in Italia dalla prima Esposizione Internazionale, quella del 1895.

Ne risultò che quasi tutte le mediocrità non sono entrate, ma sull' assieme della Mostra incombe la smania della ricerca affannosa e minuziosa della novità o della perfezione tecnica a qualunque costo.

Pare un paradosso, ma è così. I giurati, livellando, per quanto stava in loro ed era loro possibile — se non i metodi e le scuole — le energie, le volontà, gli scopi degli espositori, hanno infuso nella Esposizione lo spirito, che doveva renderla, come è infatti, eccellente; ma le hanno tolto una fonte viva, per quanto impura, di antitesi, di contrasti, che avrebbero potuto renderla più appariscente, più smagliante, più piccante — riuscendo anche a rialzare, per via dei raffronti, agli occhi dei meno esperti, l' importanza e l' effetto delle manifestazioni geniali e peregrine che pur rifulgono nelle sale.

È vero che qui troviamo un ritratto del Besnard accanto un nudo del Carolus-Duran — e in una sala possiamo studiare Monet e in un' altra Passini; che Alma Tadema si trova di fronte a Frank Brangwyn, e mentre in Italia vezzeggiano Mion e De Blaas, in Germania Dettmann insegna lo sprezzo delle convenzioni e in Scozia Brough impone la dolcezza dell' ispirazione e della espressione — sicchè le antitesi forti non mancano; ma in generale, per calcolare le differenze, per determinare i valori, occorre l' occhio esperto, la mente abituata alle speculazioni dell' arte pittorica. E perciò, alcuni dei quadri non ammessi — e ne ho visti parecchi — non perfette cose, è vero — avrebbero proprio servito, se non altro per la facilità di comprenderli, ad appassionare anche la folla nei confronti e nelle discussioni.

Questo sia detto senza concluderne che sia la folla il su-

premo giudice in arte, ma per mettere in sodo fin dal principio di questa rassegna la nota sagliente, certo una delle più evidenti, della seconda Mostra Internazionale — nota che la rende dissimile dalla prima, cioè molto più istruttiva e più ricca di commozioni estetiche per gli artisti, per i critici, per i raffinati — meno eccitante, meno curiosa per il pubblico.

Perchè sono soltanto quelli che se ne intendono, o credono di intendersene, o fanno professione di intelligenza e di criterio estetici, che possono — bene o male, a diritto o a rovescio, freddi o passionati, scettici o credenti, imparziali o no, spregiudicati o imbevuti di preconcetti, più o meno avezzi agli ambienti dei Musei, delle Esposizioni, degli studi d' artista — mettersi in grado di gustare pel suo giusto valore questa scelta raccolta di pitture e, gustandola, approfittarne.

Io ne approfitterò — permettete che mi levi dalla folla — per analizzare queste varie manifestazioni dell' ingegno pittorico che pare mirino a soverchiarsi e a dominare le une a detrimento delle altre : il classicismo che ha ancora dei cultori potenti — il romanticismo che manda languidi guizzi — l' impressionismo che butta via adagio adagio tutta la scoria iniziale — l' aperto, l' aria, il sole che vogliono la prima corona — i coloristi che alzano la testa come trionfanti — i pensatori che hanno fede salda nell' ideale — tutto un mondo insomma nel quale l' antico e il novo si guardano, si studiano, si incontrano o si elidono, cercano di unire le proprie singole qualità o a vicenda le dispregiano.

E ne approfitterò per dire anche dell' influenza che l' Esposizione del 95 ebbe sui pittori italiani, i veneziani in particolare, i quali non pare che prima avessero studiato su Monet, su Besnard, su Israëls, su Dettmann, su Kroyer, se solo dal '95 al '97 seppero — alcuni con giusto criterio, altri con minore intensità e maturità di giudizio — interpretarne lo spirito e assumerne talune parvenze.

Anzi per ciò si può dire — e io fino all' apertura di questa nova Internazionale non lo credevo — che la prima è stata non solo diletto e mercato, ma anche ammaestramento.

TESTE E FIGURE

I.

La nota predominante.

Teste e figure! — il titolo non è mio — però Alberto Mario non protesta, se glielo prendo.

Nel salone internazionale, Vlaho Bukovac raffigura la visione del poeta slavo. I personaggi creati dal vate ragusano appaiono in folla alla mente di lui — e il pittore li dipinge in aria attorno al veggente, e ne forma una composizione caotica, poco chiara, ma ricca di effetti coloristici.

Press' a poco — ora che ho messo in cima a quest' articolo *Teste e figure* — una confusa visione passa attraverso alle mie cellule cerebrali: una folla immensa di personaggi delle più svariate vestimenta coperti, nei più differenti metodi di tecnica composti, plasmati, dipinti, e rispecchianti nelle linee del volto, nella contrazione dei muscoli facciali, nello splendore dell' occhio, nel gesto, nelle pose, le più strane forme del sentimento, gli impulsi più o meno violenti della passione umana.

Io vorrei vedere ben dentro in questo caos, meglio che Bukovac non abbia visto nella visione del poeta suo favorito — vorrei dividere, separare, schiarire, analizzare, magari elencare i personaggi contenuti in questa folla, nei loro aspetti estetici e morali, nei loro significati.....

Sono teste e figure che conservano i loro attributi anche tolte dalla tela ove il pittore le ha poste, e in questa categoria stanno specialmente i ritratti, dei quali danno saggi pregievoli tutte le nazioni intervenute alla mostra;

sono teste e figure che sulla tela assumono le qualità dell' ambiente e, toltene, nulla più esprimono; e fra queste cito a modello le figure del Tito, del Dettmann, dell' Harrison, del Liebermann, del Raffaelli, in generale poi quelle degli impressionisti;

sono teste e figure inspirate a una idealità che rasenta i confini assegnati alla pittura e sta per entrare in quelli della poesia e della filosofia; e fra queste quelle del Ferruzzi, del Beraud, del Corelli, del Mentessi, del Rochegrosse, del Delug, in generale poi quelle dei pensatori;

sono teste e figure che danno la fisionomia di un ambiente, il carattere di un costume, la fisionomia d' un epoca e d' un fatto storico; e fra queste possono primeggiare i personaggi del Milesi, del Bressanin, dello Scattola, del Vizzotto, del Burnand, dello Schereschewski, del Villegas, del Siemiradzki, del Vanaise, dello Zorn;

sono teste e figure che non vogliono avere altro scopo che quello di esprimere il sentimento o la passione di un individuo, come le figure del Lancerotto, del Cargnel, del Bianchi, del Gola, dell' Ancher, del Clodt, del Tworojnikoff, del Collier....

*
* *

Nell' Esposizione del '95 era evidente la tendenza di alcuni artefici-pensatori verso i misteri della sociologia — o, meglio, verso la retorica socialistica. Stavolta i tribuni del pennello pare abbiano messo giudizio; ma non si son tolti completamente dal campo del drammatico, del tragico, del pessimistico.

Io cerco nel turbine della mia visione qualche lieta figura che raccolga ed esprima un concetto gaio — e stento a scovarla — appena qualche accenno di gaiezza nel Tito, nel Milesi, nel Passini; qualche *nuance* di comicità nel quadro olandese *Interessante notizia,* nel quadro tedesco *Per via.*

La tavolozza, il pennello non sanno più ridere e neanche sorridere; l' umorismo, la comicità, l' allegria insomma sono spariti dal cervello dei pittori. Si sghignazza, non si ride nella tela un po' vecchia del Fabrès e quelli che sghignazzano sono ubbriachi. Da Molin va in mezzo al popolo veneziano per il suo quadro, e dipinge uno spedale — Nono e Selvatico vanno in campagna a scegliere le loro figure, e dipingono un funerale. Le scene storiche e le scene di costumi rappresentano o la fuga di un principe o il martirio di una bella cristiana o la deportazione in Siberia o la morte di un torero. Appena appena Bressanin scopre un movimento brillante di linee e di colori in

una bottega di caffè veneziana del secolo passato. Ma, per converso, il Brangwyn si ispira a un santo del calendario e posa gli occhi su uno dei più accascianti e spaventosi: San Simone Stilita!

Nè predomina nelle teste e figure, che ballano la ridda nel mio cervello, una tecnica tale che imponga la severità della concezione e ripudii la snellezza o la leggerezza di un soggetto brillante.

Non c'è tecnica vecchia o nova, classica o ribelle, retorica o libera, che non abbia plasmato e colorito la sua brava testa e la sua rispettabile figura. Si va dalle minuzie pennellistiche, dalle carezze amorose della mano di Alma Tadema, alle pennellate franche e improvvise di Alessandro Milesi — dall' accademismo compassato e scrupoloso del Siemiradzki e del Villegas alla ingenua e libera pennellata del Brough e del Sauter — dalla complicata e pesante tavolozza del Burnand alla geniale semplicità coloristica del Dettmann e del Liebermann.

Insomma, in generale, anche nei ritratti, pesa come una fatalità, che fa gli uomini in questa fine di secolo pensierosi e tristi!

Son forse più le lagrime che solcano le guancie dell' uomo o i sorrisi che increspano le sue labbra e fanno luccicare i suoi occhi? Son forse più le tempeste agitantisi nella sua anima o le gaie fole passanti nel suo cervello? Sì, sì, lagrime e tempeste abbondano, forse sovrabbondano; ma, in generale, nella realtà, nel mondo, v'è in pubblico una posa di serietà e di musoneria che nel nostro interiore o non sentiamo o condanniamo. In teatro per provocare le risa si ricorre alla cantaride scenica e si scrive la *pochade*. Forse è perchè non si può cacciare la *pochade* fra le quattro assi di una cornice che la Pittura ha rinunziato a sorridere? Certo Giacomo Favretto — dieci anni dopo morto — portato oggi nelle sale dell' Internazionale, fra tanta malinconia di teste e di figure — parrebbe ancora, non solo originale, ma anche vero.

*
* *

Perchè fin nelle figure dei bambini e dei ragazzetti si rivela in generale una precocità di pensiero e di dolore, quasi un affaticamento del cervello.

O dove siete voi, paffuti, rosei, sorridenti neonati che i Bellini, i Dal Sarto, i Murillo hanno reso immortali, trionfo della carne sana e del sentimento dolce e soave ?!

L' adolescenza e la puerizia oggi pensano e soffrono — pare — come pensano e soffrono la giovinezza, la maturità e la vecchiezza!

Nella visione delle teste e figure della Mostra guardo paziente e cerco i piccoli esseri, carne della nostra carne, sangue del nostro sangue, nei quali sentiamo rivivere un' altra volta noi stessi.

Ne vedo due scappati dalla buja tela dello Schereschewski; disgraziati, dormivano sulle braccia di due deportati in Siberia! — ne vedo tre, quattro, cinque, asciugarsi ancora gli occhietti colpiti dallo spettacolo preparato loro dal Nono.

Giacomo Grosso — ahi, quanto meno ammirato del Grosso di due anni fa! — scopre le luci improvvise di un' anima che pensa fra le orchidee di un giardino e quest' anima è dentro il breve involucro corporeo di una ragazzina decenne. Ma a che cosa deve pensare la piccina, se non a vestire la bambola, o a scrivere il tema di scuola? Il quadro è infetto di romanticismo acuto.

Cesare Tallone dipinge come sa lui il ritratto della sua Irene, ma non aspetta che una allegra immagine passi in quel cervellino. La bella bambina scruta entro al suo cranio le..... profondità di un problema di metafisica?

Albert Aublet dipinge *L' enfant rosè* e mi fa una testa di donnina accigliata e vagante cogli occhi nell' infinito, una donnina ben cacciata dentro un seggiolone come persona stanca e circondata di rosso come un cardinale.

S. Melton Fisher dipinge il ritratto di Ruth, una bambina dal nasino birichino e provocante; e infonde alla bella faccina una serietà che non può essere nella natura della posseditrice di quel nasino.

Serena nella *Sine labe* mette una giovane orante angosciata in chiesa e nell' aria il Signore che conforta la supplicante. Non gli pareva abbastanza. Seduta sul pavimento presso alla giovane è una bambina che legge, attenta come un frate, il libro delle preci.

Dunque i bambini non giuocano più, non ridono più, non è più in loro quella spensieratezza, quell' improvviso mutare di umore e di proposito, quella vicenda amabilissima di sorrisi e di pianti, di risate e di tumulti che formano la loro forza e la loro grazia ?

Sì, sì ! Rompono la folla delle teste e figure, alcune gaie fanciullette che fanno il chiasso, si rincorrono, saltano, ridono. Appartengono al quadro di William Pratt *Gioie estive*. Rompe la folla la *Ragazzina* di Tworojnikoff.

Poi altre figurine dolci, lievemente colorite dall' astro lunare, si avanzano, girando attorno, strette amorosamente per mano. Le loro testine non pensano che al giuoco che le diverte, e il pittore — Francis Henry Newbery — le ha colte nel momento psichico giusto e poste sulla tela con una semplicità, una grazia da innamorare.

Dev' essere un' anima mite, tranquilla, buona Francis Henry Newbery. Anche quest' altra bambina è sua. Egli la chiama *Un paio d' occhi azzurri* — ed ella andrà a rallegrare il Museo dei buoni udinesi, che l' ha comperata. Nè sono solo azzurri gli occhi della cara piccina, essa porta azzurra la veste ampia, e si direbbe che viva tutta nell' azzurro, sul quale spiccano maggiormente la carne fresca, rosea e sana e i biondi capelli chiusi entro una cuffietta graziosa. Ecco una bambina, una vera bambina, che si atteggia, sorride, posa da bambina, che si vorrebbe avere per figliuola e per la quale si sente una simpatia profonda, irresistibile.

Ah, sig. Newbery — nell' opera del vostro sapiente e originale pennello è provato che vi sono ancora dei bambini..... almeno in Iscozia !

II.

Religiosi e Mistici.

Smits e Vanaise fra i belgi — Cargnel, Corelli, Mentessi, Previati, Bortoluzzi-Bianco fra gli italiani — Paulsen e Zahrtmann fra i danesi — Clodt russo — Brangwyn, Hughes fra

gli inglesi — Pearce americano — Beraud, Carolus-Duran, Carrière, Dagnan Buveret, Henner tra i francesi — Brough scozzese — Lebiendzki austriaco — Hartmann, König, Hoecker, von Uhde, Vogel fra i tedeschi — la signorina Schwartze olandese.....

Ecco i nomi dei pittori religiosi o mistici. A chi la palma della vittoria?

*
* *

In questa città, nella quale nei tempi d' oro dell' arte la gloria di Dio, della Madonna, dei Santi fu cantata sulle tele dal Carpaccio e dal Tintoretto, da Giorgione e dal Vecellio, dai Bellini e dal Tiepolo; in questa città, nella quale l' occhio esperto si posa affascinato sulle grandiose concezioni pittoriche adornanti gli altari di tante chiese e formanti la sfondolata ricchezza delle Gallerie — concezioni immortali per l' audacia e la sapienza della composizione come per la imponenza dell' espressione e la magia del colore, in questi ultimi anni due moderne tele mistico-religiose ottennero il plauso del gran pubblico e della critica e rimasero popolari nell' immaginazione collettiva: la *Quasi oliva speciosa in campis* del Barabino e la *Madonna verde* del Dagnan Buveret, quella ornamento della Mostra Nazionale nel 1887 — questa uno dei maggiori dipinti dell' Internazionale '95.

Quest' anno manca a noi forse..... il *Cristo e l' umanità,* che Filippo Carcano ha prescelto di esporre alla Triennale di Milano.

E gli assenti — anche in questo caso — hanno torto.

La curiosità, il desiderio, i ricordi guidano subito al Dagnan Buveret. E ci si trova davanti a uno schizzo. La bella, soave e stupefacente Madonna del '95, stringente al seno il divin figliuolo, la quale una pergola ripara dai raggi del sole che, passando attraverso le fronde, tinge di lieve verde la veste bianca della benedetta fra le donne — è ora piccolina e si riposa seduta su un tronco d' albero alla riva di un fiume, che bagna la ridente campagna. Il divin figliuolo in fasce ella tiene sulle ginocchia. Bello anche questo schizzo, soave e leggiadro — ma non è la Madonna del '95. Questa voleva dire un poema —

l' attuale *Riposo della Vergine* significa appena lo schema per una strofa.

Il poema di una Madonna quasi identica, certo molto simile, tanto simile che si direbbe inspirata alla tela del '95 e alla presente del Dagnan Buveret, ha tentato Hugo König, ma si direbbe che il concetto francese, passando nel cervello e nella composizione della tavolozza tedesca, abbia perduto tutta la cara leggerezza gallica per assumere la gravità e la pesantezza teutoniche. Cosa naturale del resto, se ogni artista ha il carattere della propria nazione e deve sentire uomini e cose, gli uomini specialmente, secondo che il suo proprio interiore gli detta.

Contrasto a tanta soavità pura o riflessa — il *Caino* del Paulsen e il *Giobbe* delllo Zahrtmann. Il primo fratricida è maledetto dalla mano di Dio — ma se la testa e tutto il corpo di Caino hanno nella contrazione dei muscoli, nello spasimo di tutto l' essere, l' impronta della terribile maledizione ; la mano maledicente pare un artificio puerile. E la lebbra del prototipo dei pazienti genera un senso di nausea e di schifezza che l' arte detesta.

*
* *

Cerco altrove l' immagine forte e geniale che inspiri un alto sentimento di poesia religiosa.

E tolgo subito di mezzo quante delle pitture o religiose o mistiche non si alzano di un palmo dalla mediocrità.

Il quadro di Gustavo Vanaise andrebbe messo piuttosto fra gli storici, ma tant'è che ce ne sbrighiamo subito. Rappresenta in un grande sfoggio di contrasti di luce — uno sfoggio accademico come tutto il resto — Salomè, rossa di capelli come tant' altre femmine della II Internazionale, Salomè che riceve da uno schiavo nero la testa del Battista. Niente di terribile nella truce scena.

Il quadro del Cipriani andrebbe posto fra quelli di genere, ma valga per esso quanto si è detto pel belga. Rappresenta una giovane monaca che canta nel coro, una giovane fine, delicata, manierata nello stallo di un coro fine, delicato, manierato.

E fra i quadri di genere starebbero bene il *Canto sacro* del Vogel, le *Luterane alla comunione* della Schwartze e l'*Anacoreta* del Clodt — ma la giovinetta che canta nel primo, accompagnata da un vecchio sull' organo, ha nel volto tanta compunzione e negli occhi rivolti al cielo tanta devota ammirazione per le cose di lassù, che, dimenticando tutto il resto o inutile o men che mediocre, noto la cantatrice fra le buone mistiche figure della mostra — come noto alcune ottime teste fra le luterane comunicande della Schwartze, senza però assegnare al quadro una importanza che veramente non merita — e un qualche effetto di luce nel veglio che il Clodt ha messo vivo e pregante nella tomba.

La stessa signorina olandese rappresenta in un pastello ben modellato e vivo di colore una ragazzina bionda che porta in braccio il simbolico agnello. È santa Agnese, ma potrebbe avere un altro nome e non esser santa, chè non muterebbe il suo valore pittorico. Un prete non la porrebbe sull' altare.

Come forse nessun sacerdote crederebbe degna dell' onor degli altari la *Santa Genoveffa* di Charles Sprague Pearce — o la *Santa Teresa* di Paolo Hoecher.

Il quadro dell' americano è troppo verista. La povera pastorella, ravvolta nei suoi cenci, guarda il gregge affidatole pascolante sotto un cielo nuvoloso che rende l' aria, la terra, le piante, gli animali scialbi e monotomi. La testa della santa, pensosa, pare assorta nella contemplazione dell' al-di-là — ma il pittore nell' assieme ha pensato piuttosto a rendere evidente la scena campestre che il concetto religioso del protagonista.

E nel quadro dell' Hoecker è piuttosto delineato e svolto l' effetto fisiologico che l' effetto mistico della visione paradisiaca sul corpo e nell' anima della monaca santa.

Un certo carattere ieratico non manca alla *Mater Dei* di Iakob Smits — ma in verità non so quante buone credenti si sentirebbero attratte a venerare questa Madonna così scura, così moderna nel tipo e questo bambino nè dolce nè affettuoso, a cui dà carattere chiesastico soltanto la grande aureola dorata dietro la nuca.

Insomma un solerte fabbricere non troverebbe qui un quadro novo, moderno, per adornare la chiesa della sua parrocchia.

Forse lo potrebbero attrarre per l' evidenza della rappresentazione e la vivezza del colore impressionante la *Pietà* di Carlo Hartmann, se potesse persuadersi che la donna pietosa, vestita da monaca, togliendo dalla croce il corpo di Cristo, rappresenta un' audacia di pensiero e di pittura compatibile alla maestà del tempio cristiano ; ben altri anacronismi si son visti e si vedono in chiesa ! o il *Consummatum est* del Lebiedski, se la volgarità della immagine e il taglio inarmonico della tela non colpissero più il riguardante che alcuni particolari della pittura eseguiti maestrevolmente.

Io credo però che non andrebbe a posare gli sguardi e i desideri e le aspirazioni sulle tele del Brangwyn *San Simone Stilita*, la *Madonna* e *S. Giovanni che battezza*, o su quella *Ai piedi della Croce* del Previati, o sui quadri religiosi dei francesi, che vorrebbero essere magniloquenti.

Il Brangwyn sente il soggetto e vi trasfonde nella rudezza della sua tecnica forza di espressione da artista superiore. Nessuna raffinatezza di stile. Egli vuol rivelare il proprio concetto, anche se complesso, in poche parole, le più dure del vocabolario. Nessun lenocinio di forma — contorni e colori che paiono pezzi di legno, come ho già osservato, messi a mosaico. Guardando attentamente, si entra nel quadro e si abbraccia l' orizzonte e si intende la prospettiva e si scorgono nette le figure. Ma occorre uno sforzo di osservazione e di volontà.

Il contrario dei francesi — escluso Dagnan Buveret. Eglino fanno del melodramma con tutti gli artificii della moderna coreografia. Il Cristo è il soggetto loro favorito. Henner lo dipinge morto, tolto dalla croce ; il corpo, non tocco dai supplizii, pare di maiolica posato su un drappo..... di neve. Carrière lo dipinge in croce, solo, ma inarmonico nelle forme e ravvolto in una nebbia fatale. Carolus-Duran, in uno schizzo, lo dipinge in croce e, sotto, il popolo che enfaticamente si dispera in vederlo. Beraud lo dipinge mentre lo tolgono dalla croce e lo involgono nel sudario — e caccia sulla tela un operaio moderno

che, il pugno chiuso e minaccioso, dal culmine del Calvario impreca e maledice alle opulenti città sottoposte.

Non è la fede — quella che crede anche all' assurdo — la inspiratrice di queste tele francesi; ne sono autori anime scettiche che esagerano, per forza di volontà e per paura di non riuscire efficaci abbastanza.

Quanto più semplice e più evidente Fritz von Uhde quando — come nelle tele esposte nel '95 — immagina Gesù fra uomini del nostro tempo! Ora l' Uhde dipinge Gesù che parla a Nicodemo — e c' è nelle teste del giovane profeta e del vecchio sapiente tanto soffio di vita vera, da renderle, una volta viste, indimenticabili.

*
* *

Io sono andato via via restringendo gli elementi del mio soggetto.....

Il frate salmodiante del Cargnel non vale il tema che il giovane artista espose due anni fa e gli fu lodato — il quadro di Augusto Corelli *Votata a Dio* appare una cosa gentile, dipinta graziosamente, ma troppo leccata e poco significante — *La porta della misericordia* di Arthur Hughes, i suoi angeli e la sua peccatrice pentita hanno gli stessi difetti del Corelli, aggiunte una vivacità petulante di colore e qualche ingenuità di disegno.

Più espressivo il dittico di Bortoluzzi-Bianco *Ave Maria Mater Gratiae.* Le due parti della composizione, poste una sopra l'altra, rappresentano: sotto l' invocazione, sopra il miracolo. Nel quadro inferiore una madre prega in chiesa la Vergine pel marito infermo — nel superiore la donna veglia al capezzale del malato e gli angeli in doppia fila stanno a confortarla. Il concetto, non peregrino, arieggia i *miracoli* che i devoti graziati appendono presso gli altari votivi — ma vi son dentro dei pezzi buoni di pittura.....

E, per via di eliminazione, son ridotto a tre nomi — Previati già nominato, Mentessi e Brough — due italiani e uno scozzese.

Non so perchè io non possa scompagnare l' immagine del quadro di Gaetano Previati *Ai piedi della croce* da quella del bassorilievo del Donatello — il soggetto è quasi identico — che

adorna la parte posteriore dell' altar maggiore testè rifatto dal Boito in Sant' Antonio di Padova. Forse il riscontro, nella mia fantasia, viene dal soggetto non solo ma anche dal colore cretoso della tela. La tragedia del Calvario contrae violentemente — ed è giusto — i volti delle pie donne sulla tela e sulla pietra. Ma sul marmo donatelliano la purezza della modellazione rende il dolore delle pie donne più intenso e più vero — sulla tela del Previati, dipinta con quel suo *metodo,* che è diventato *maniera*, il dolore sconcia talmente i lineamenti delle Marie da renderle quasi caricature. L' antico fiorentino è grande perchè classicamente vero e corretto — il moderno lombardo, così ingegnoso e acuto leggitore dell' anima umana, pecca per smania di singolarità. Nelle viscere del suo quadro il sentimento religioso impera — lo strazio delle Marie è stato sentito dall' artista ; — l' egoismo del modellatore e del coloritore ha disumanato la visione estetica.

Più corretti e più efficaci nella loro sincerità il Mentessi e il Brough.

Due visioni. L' italiano dipinge una visione sua propria nella sua tempera — lo scozzese la visione di un mendicante nel quadro *S. Anna di Brittany.* L' italiano è più raffinato; più completo, mi si passi il barbarismo — si direbbe che alla lira dello scozzese sia stata strappata qualche corda, che alla sua tavolozza manchino certi effetti di chiaroscuro. L'italiano modella e finisce — lo scozzese accenna e passa via. Ma come entrambi compongono graziosi e sapienti, e sanno usare degli effetti solari per averne maggior rilievo e maggior forza di commovimento ! La madre e il bambino del Mentessi stanno nel mezzo della tempera, e li attorniano gli angeli luminosi e fa da sfondo la campagna ampia e soleggiata ; è la visione di una vergine innocente, di un bambino cui la mamma abbia appreso le preci della Madonna. Il mendicante del Brough vede la santa venirgli incontro attorniata da altre giovani, tutte il capo ravvolto in cuffie bianche — e ne rimane commosso, incantato, gli occhi fissi, la parola morente sul labbro, quasi dubitando che la fantasia lo tradisca. E in alto il sole illumina le povere case, lasciando le figure in una quieta penombra.....

A voi Mentessi e Brough la palma pei quadri mistici.

Avete dipinto due poemetti pieni di grazia e di soave unzione — avete compreso la dolcezza di San Francesco d'Assisi e del Beato Angelico, la religione e la pietà che commovono e rendono buoni, esaltano e trasportano lungi dalle miserie e dai peccati del mondo.

III.

I quadri storici

Burnand e Siemiradzki

Pel quadro storico vale quello che vale pel dramma omonimo — la nova arte lo ha ucciso.

Però v'hanno ancora entusiasti o illusi, secondo il punto di vista, i quali dicono che il quadro storico morto è più vivo o, almeno, vivo quanto prima.

Un critico di questa nostra seconda Internazionale non può essere però — evidentemente — di questo parere.

Dieci anni fa, al tempo della Esposizione Nazionale, un egregio pittore romano, di cui è inutile fare oggi il nome, mi parlava entusiasta del quadro storico, che egli qualificava la *grande arte.*

In sostanza l'egregio pittore romano pensava che il Mecenate del quadro storico, della *grande arte*, diceva sempre lui, deve essere, indovinate chi? — il... Governo.

Imperocchè — soggiungeva — e usava l' *imperocchè* per dare più forza e maestà al discorso — il quadro storico costa fatiche, tempo e denaro. E il privato non paga e non può pagare tutto ciò. Il privato compera volentieri un quadro di paese, un quadro di genere per le sue piccole gallerie o pel suo salotto di ricevimento, non compera il quadro storico, che non saprebbe dove collocare e gli costerebbe troppi quattrini.

Ora, siccome le manifestazioni dell'arte vanno non solo incoraggiate, ma sorrette e messe in grado di vivere e di prosperare, così il pittore storico — quando si accinga a interpre-

tare sulla tela un suo soggetto — deve avere la persuasione, almeno la speranza che, riuscendo, le sue fatiche avranno un compenso. Se il Governo — e, per esso le sue commissioni — non bada alla pittura storica e non la soccorre, tanto fa che l'artista, il quale si affanna a riprodurre il carattere di un'epoca, s'affatica nel dar vita a un personaggio per chiare o valorose opere illustre, onde ne venga ai viventi e ai venturi un ammaestramento, un consiglio, tanto fa che costui gitti alle ortiche cavalletto, tela e pennello.

Per non andar fuori di Venezia — è sempre il mio ottimo pittore romano che parla, dieci anni fa — giriamo le sale di questo insigne palazzo dogale. In ognuna la pittura storica trionfa — e le tele portano le firme di Jacopo Tintoretto, di Paolo Veronese, di Leandro Bassano, di Francesco Da Ponte, dei Palma, del Tiepolo. Chi ha ordinato e pagato questi miracoli dell'arte veneta? Chi, se non il governo? E ciò in un tempo in cui scuole e confraternite erano così ricche e amanti dell'arte da raccogliere nelle loro superbe sedi pitture storiche di altrettanto pregio e di altrettanto valore.

Dieci anni fa il mio illustre pittore romano ragionava benissimo — e il ragionamento, se vogliamo, calzerebbe a capello anche oggi.

Però oggi — dopo aver girato le sale della nostra Esposizione — convien concludere che i pittori, in generale, non hanno fiducia nel criterio dei governi in fatto di *grand'arte*, se il quadro storico o manca o è rappresentato in modo non degno delle sue grandiose, magnifiche tradizioni. Anzi gli italiani — i pittori storici italiani — hanno avuto così poca fede nell'ente governo e nell'istituzione Galleria Nazionale, che di quadri storici non ne hanno mandato neanche uno!

E quanto agli stranieri, il Burnand ha mandato un quadro dipinto per commissione appunto di un governo — e gli altri, se togliamo per certi riguardi il Siemiradzki, hanno inviato cose mediocri che passano pressochè inosservate.

*
* *

I difensori e i propugnatori del quadro storico — badisi che *a priori* non lo condanno nemmeno io; tutto è possibile

sotto la cappa del cielo, anche un quadro storico in sul finire del secolo XIX, tanto vero che seppero mandarne alla posterità, per dir soltanto dei nostrani, Barabino, Sciuti, Maccari, Morelli e Muzzioli — i difensori del quadro storico, dicevo, giurano per quella dottrina, la quale vuole emanino dall' arte un' impressione, uno spirito che fortifichino l' anima e conducano la mente a contemplare o magari imitare le virtù dei nostri maggiori o a maledirne i vizii.

E sta in fatto che a questa dottrina — anche forse incoscienti — si inspirarono quei nostri maggiori che di quadri storici ornarono le pareti dei più insigni monumenti — chiese e palazzi — d' Europa.

Ma oggi abbiamo altro pel capo — chiese e palazzi da ornare di storiche pittore non se ne fabbricano più ; oggi si innalzano enormi gabbie di ferro, di pietra tenera e di maiolica che si chiamano Esposizioni nazionali o internazionali — si erigono stazioni di strade ferrate — e anche ippodromi o ciclodromi, tutti edificii dai quali l' arte della pittura storica rifugge. E i vecchi monumenti sarebbero disposti piuttosto a vendere i gioielli dei quali son possessori piuttosto che bandire concorsi per illustrazioni nove. Per rimanere in Italia — pare un miracolo strabiliante la decorazione del Maccari a Loreto, una cosa fuori del comune, quasi un anacronismo — e certe decorazioni storico-pittoriche, come quelle, per esempio, della torre di S. Martino, dovettero ridursi in così stretti confini e in termini estetici ed economici così brevi, da risentirne naturalmente danno nello spirito, nel concetto, nella forma, nel colore, in tutto.

D' altra parte l' arte, portata dall' ambiente, dalle tendenze generali, dall' esempio delle molteplici esposizioni, dal gusto dei maggiori, dalla moda, magari dal genio di uno o due artisti possenti — ha seguito e segue altre vie, pur ricche di forme, di sentimenti, di commozioni estetiche ; essa si affanna a interrogare la natura e a ritrarre le bellezze del sole, del verde, dell' acqua, dell' aria — ricerca nella sociologia e vi trova argomenti onde appunto scaturisca quell' impressione che fortifica l' anima e sia d' ammaestramento allo spettatore — specula sui sentimenti e sui pensieri dell' uomo e studia quale influenza, quali conseguenze essi abbiano sui muscoli facciali —

e ancora il moderno costume appassiona la mente e il cuore dei nostri artisti, ed ecco, per esempio — restiamo nella nostra Esposizione — il Nono e il Villegas, il Milesi e il van Leemputten, il Bressanin e lo Schereschewski, il Pasini e il Bridgman, lo Scattola ed il van der Waaij, il Wentzel e il Makowsky, il Passini e il Jansen, il Lhermitte e il Dinet, i quali dipingono quadri che hanno, almeno nell' intenzione dei loro autori, i caratteri per diventare storici ..... nell' avvenire.

*
* *

Dato per vero — e vero è — tutto questo, dal momento che Barabino non può più dipingere un Galileo o un Colombo, che Gerôme e Muzzioli non possono più rievocare il mondo romano e che Morelli non ha mandato un altro Maometto — ancora ancora Burnand e Siemiradzki, malgrado i loro difetti, rappresentano con una certa maestria l' arte nobilissima e meritano di esser presi in considerazione.

E prendiamoli dunque.

*
* *

Il viaggio da Losanna a Venezia ha moralmente fiaccato il quadro di Eugenio Burnand.

Mi spiego. Fuori dell' ambiente svizzero questo quadro è incomprensibile. Uno svizzero può compiacersi rimirando nella fuga del Borgognone le gesta dei suoi antenati di quattro secoli addietro — può anche nella vergogna del vinto e scappato entusiasmarsi per il valore dei vincitori e sentirsene glorificato. Nel Museo di Losanna *La fuga di Carlo il Temerario dopo la battaglia di Morat* è al suo posto. Qui esso non rappresenta che *una fuga* — e di *una fuga*, di una fuga vera, reale, spaventosa come tutte le fughe di principi guerrieri sbaragliati in battaglia, vorremmo vedere, sentire, toccar con mano gli impeti, il fragore, la confusione, lo spavento, la rabbia, la disperazione. Ora il Burnand, per mezzo di una tecnica vecchia, se non proprio freddamente accademica, nulla ha messo di vivo, di violento, di spasmodico nel suo quadro. Gli attori della scena terribile si sono fermati un istante nella loro corsa vertiginosa nella foresta, affinchè il pittore avesse agio di analizzarli bene e di dipingerli. Nella testa del Borgognone, più che fierezza o vergogna

della sconfitta patita, v' è la stessa immobilità di tutta la scena. È una fuga senza tormento dei garretti dei cavalli, senza affanno dei polmoni, senza il vento che sconvolga le chiome, senza gli strepiti che impauriscano gli animali. Un cane — o fedel cane! — corre in primo piano, ventre a terra; tiene benissimo le gambe in diritta linea col ventre, fa insomma un giuoco ginnastico e per dar completo spettacolo di sè medesimo non ha sciupato nel giuoco pericoloso il ricco mantello che gli copre il dorso. Brava bestiola!

Ripeto — uno svizzero patriotta spasimerà davanti a questo Burnand, poichè vi metterà dentro tutta la passione che il pennello e l' anima del pittore si sono dimenticati di inocularvi. Uno che non sia compatriotta di Guglielmo Tell, ragiona sulle dimenticanze, sulle mancanze, sulla freddezza del dipinto — e quando si ragiona, si ha perduto già una buona dose delle proprie facoltà emotive — e si passa a vedere se si trova il fatto proprio in un altro quadro.

Perchè mettetevi bene in testa anche questo: moltissime molecole di quell' anima collettiva che si chiama pubblico entrano in una mostra di quadri per provare una commozione!

*
* *

Insegna agli ignoranti l' amico Catalogo:

" Dirce, figlia del Sole, per una colpa commessa verso Antiope, fu attaccata alla coda di un toro furioso e trascinata miseramente fino a che morì. Alla stessa pena venne condannata una martire cristiana al tempo di Nerone. "

O autore del *Pollice verso* — il soggetto era degno del tuo pennello! L' artista russo che lo ha trattato, ha visto come tu disegnavi, ha compreso come tu componevi, ha indovinato in parte anche la tavolozza tua — ma tu non gli infondesti lo spirito che, in un personaggio, in una scena, in un edificio di figure animato evoca tutto un mondo morto, nella magniloquenza del suo splendore. E adesso era il grandioso mondo imperiale romano che bisognava evocare, mettendolo in contrasto della forza paziente e santificata dei martiri cristiani.

Certo in questa Dirce vi sono brani di pittura solida, consistente, irreprensibile. Un allievo dell' Accademia che dipingesse

il corpo della bella vergine come lo ha dipinto il Siemiradzki meriterebbe i pieni voti con lode e la medaglia nella Scuola di nudo. Ma non è codesto il corpo di una donna che fu trascinata da un toro furioso fino alla morte. Pare, in verità, più affaticata la bestia carnefice che la giovanetta vittima, tanto le carni di lei son belle e fresche e rosee e non tocche dall'imane supplizio. Con simile artificio il pittore voleva forse mostrare un miracolo o impedire che lo sguardo dell'osservatore fosse ulcerato dall'orrido che l'Accademia detesta; ma l'artificio congiura ai danni della pietà che doveva essere destata dall'aspetto della protagonista.

Le istorie dicono che Claudio Nerone imperatore fosse un grande e famoso commediante, anzi un vero e proprio istrione. Il Siemiradzki ha preso la parola delle istorie alla lettera. Il suo Nerone è tal quale uno dei buoni nostri caratteristi di un tempo, dei quali si è perduto lo stampo, grasso, ben intonato nelle pose, nel gesto classico e imperialmente avvolto nella toga.

E tra Dirce e Nerone non c'è quella corrispondenza estetica che dimostra subito, a primo colpo, la vittima e il tiranno, tante sono le altre figure e tanti gli accessori ai quali il pennello dell'artista ha dato una identica importanza pittorica — sicchè non trovi differenza sostanziale e visibile fra le vesti di Nerone, il nudo della Dirce cristiana, il volto degli schiavi che portano la lettiga imperiale e la lettiga medesima e le policrome architetture del fondo....

Eppure ecco un quadro che, come direbbe il mio buon amico pittore romano di dieci anni fa, ha costato certo al suo autore molti mesi di fatiche, di lavoro — di studii, di bozzetti, di prove e di raffronti.

Ma appunto poichè non un grande concetto sintetico ha presieduto alla composizione e alla dipintura — non una visione netta, precisa, potente fu evocata dalla fantasia dell'artista, in modo che dalla fantasia passasse pura e incontaminata alla mano e dalla mano al pennello e dal pennello alla tela — appunto per questo, il quadro del Siemiradzki, pur così diverso nel soggetto e nella tecnica da quello del Bernand, produce lo stesso effetto.... Si guarda, si ragiona, si loda qualche brano, ma si va altrove in cerca di commovimento.

***

Disgraziatamente gli altri quadri storici hanno una potenza emotiva anche minore.

Guardando il Napoleone del De Groux alla *Vigilia di Waterloo* vien fatto di esclamare: — o perchè se alla vigilia dell'ultima sua battaglia, l'imperatore aveva dentro e fuori di sè il caos materiale e morale, non ha capito lui, così fine stratega, che il combattere era inutile? Davanti all' *Uccisione d' Evrard* del Leempoels si potrà ammirare la fattura di qualche testa, ma non si plaude alla durezza del disegno e del colore. E al cospetto dei quadri storici russi — quelli del Lèbédew e del Miloradowitch — vien fatto di ripetere in gran parte quanto si è detto pel Burnand e per l'altro russo.

Concludendo. Io spero che troveremo di meglio, esaminando i quadri affini — cioè quelli *di costume*, dei quali è più ricca per numero e qualità la Esposizione.

IV.

I quadri di costume.

Io, verista, nell'opera d'arte cerco essenzialmente la verità, fuor della quale non credo esservi salvezza. Beninteso, la verità circonfusa da quel tanto di poesia che le tolga ogni volgarità di concezione e di fattura e le infonda carattere, originalità di pensiero e forza di comunicativa.

L'elemento della verità deve trovarsi specialmente nei quadri inspirati alla Natura e al Costume. Per dipingere la terra, il monte, il mare — per rendere effervescente e creatrice la propria fantasia davanti a una scena di costumi, l'artista deve avere acuta e perspicace la facoltà di osservare, comprendere, analizzare il Vero — e bene agguerriti il criterio e la tecnica che compiono la necessaria e fatale opera di scelta e di selezione, per creare dal Vero l'Arte.

Ecco perchè provo un diletto interiore e superiore venendo

a dire dei quadri di costume — ecco perchè proverò un' altra profonda soddisfazione intellettuale e morale quando esaminerò i quadri di paese, di montagna e di mare — quelli e questi, e per numero e per qualità, anima di questa nostra Internazionale.

*
* *

Il pittore di costumi ha qualche analogia spirituale collo scrittore di commedie e di drammi. L' uno e l' altro vivono della vita dei proprii contemporanei che è poi la loro vita medesima — scrutano di chi li attornia gli interni commovimenti e gli aspetti esteriori, seguono le varie fasi, liete o tristi, gaie o dolorose, della esistenza, per rubare alla commedia e al dramma della vita vera quell' *attimo fuggente* goethiano, quella serie di *attimi* che paian degni di poema o di quadro. È diversa la maniera dei loro artificii — è differente negli elementi estetici la loro potenza rappresentativa, ma la affinità in molti tratti della loro produzione è manifesta — tanto vero che il Longhi fu paragonato al Goldoni, il Favretto al Gallina e nessun maestro di critica ha protestato. Tanto vero ancora — per restare nella nostra Esposizione — che non pochi paragonano, con molto sentimento di giustizia, il Répine nel *Duello* al romanticissimo Ohnet.

Tutto ciò per dimostrare che quest' arte di riprodurre sulla tela il Costume è un' arte fine, elevata, spesso profonda, poichè raccoglie in sè medesima non solo elementi tecnici di grande valore, ma altresì elementi psichici vitali e peregrini — domanda una perfetta conoscenza dell' uomo e dell' ambiente in cui l' uomo vive — e impone, pittoricamente, uno studio minuzioso dello scenario, mi si passi l' espressione, sul quale le figure si devono muovere — e una fusione perfetta, caratteristica di disegno e di colore fra le persone e l' aria, il paese, il monte, il mare nei quali agiscono — mare, monte, paese che vengono a formare una delle parti sostanziali del dipinto. Milesi e Passini non potevano dipingere lo *Sposalizio* e i *Curiosi* — due quadri, nei quali le figure hanno la parte principale, se non avessero conosciuto intimamente il ponte, la fondamenta veneziani sui quali queste figure agiscono — van Leemputten non avrebbe potuto dar movimento al suo *Carrosello*, se quel breve territorio

del suo Belgio gli fosse stato mal noto — Faldi avrebbe falsato il carattere del suo *Inverno in Toscana*, se non gli fossero state ben fisse nel cervello con gli atteggiamenti dei contadini le accidentalità del terreno e del fondo — Bodarewsky non avrebbe dato un tipo alla sua *Cerimonia nuziale* senza l' elegante architettura che campeggia nel dipinto — la neve su cui corre il *Funerale* del Wentzel, come dà contrasto vivacissimo di colore, così rende più evidente e più preciso il momento rappresentato — il mare, compreso in tutta la sua magniloquenza, fa giusto sfondo alle figure dei pescatori dell' Ancher e del Kroyer — e gli interni olandesi del Kever e del Neuhuys danno sapore ed efficacia alle figure delle filatrici in azione e dei piccini attenti a prepararsi la colazione.

Ancora: il quadro di costumi mette in diretto rapporto l' artista col moderno abbigliamento e gli offre modo di risolvere la questione della esteticità dell' abbigliamento medesimo, questione sulla quale si possono fare delle stupefacenti dissertazioni teoriche, ma che in pratica presenta, specie per gli abiti maschili, delle difficoltà non indifferenti.

In ogni sezione i quadri di costumi, se non primeggiano su quelli di paese e di marina, vanno notati per pregi di pensiero o di fattura — di idea o di forma.

Vladimiro Schereschewski e Josè Villegas hanno voluto fissare sulla tela un *attimo* doloroso della vita dei loro paesi, e come son diversi l' indole e il tipo dei due popoli, il russo e lo spagnuolo — così appaiono diversi il tipo e lo spirito dei due dipinti.

Il russo s' è inspirato a una *Tappa dei deportati in Siberia* — lo spagnuolo alla *Morte del Torero.*

Il torero tira l' ultimo fiato in uno stanzone adiacente all' arena. La scena è appariscente, stridente, più che generatrice di commovimento. Un grande sfoggio di costumi lussureggianti — un barbaglio di colore. Il torero, disteso sulla lettiga, è ricoperto della giacca rosa superbamente ricamata. La lettiga è a piedi di un altare. Il prete ritto, accanto al letto, legge il libro delle preci, ma senza compunzione. I compagni del

morente, in lunga fila, occupano il fondo e paiono piuttosto sorpresi, attoniti, che addolorati. Uno solo è inginocchiato — un altro si asciuga il freddo sudor della fronte quasi pensoso dell' *hodie tibi cras mihi.* Una giovane donna — ed è questo l'elemento gentile della tela — in ginocchio presso il moriente, quasi nascosta dalla lettiga, guarda ansiosa il suo amato e forse piange. Molta luce, più di venti figure, non molta aria, modellazione trascurata, affidamento in sostanza alla malia del colore — insomma, pittoricamente, una decorazione — esteticamente, una scena di *zarzuela*, anzichè la terribile realtà.

Qualcuno ha detto che la morte di un torero non è che un incidente, e non il principale, del dramma *La corrida* — un accidente che impressiona per poco e non toglie nè agli altri *toreros* l'entusiasmo per il giuoco pericoloso, nè agli spettatori la curiosità e l'ansia di un novo spettacolo. Forse per questo la tragedia della morte non incombe sui personaggi del Villegas e non suggestiona chi guarda il quadro. Questi può anche ammirare certi particolari delle vesti, certi atteggiamenti delle varie fisioniomie, certe minuzie della mobiglia e dell'altare — ma non si sente compreso dell'avvenimento doloroso. Sarà la verità, ma io penso che l'artista non ha saputo cavare dal soggetto grandioso un motivo poetico. La fattura medesima aumenta la freddezza che emana da tutta la composizione. Potrà essere in fatto che i compagni del torero, lui morto, torneranno a lottare indifferenti e coraggiosi contro il toro, pronti anch'essi a morire, per divertire la folla bruta; ma la scena della morte, come tema d'arte, o doveva essere solennemente dolorosa o non poteva aspirare che al modesto ufficio di sciorinare una serie di fisionomie spagnuole e di vesti da corrida. La solennità nella *Morte del maestro* è tutta superficiale e accademica.

La tappa di deportati dello Schereschewski ha caratteri opposti, assolutamente.

Il Villegas smagliante — lo Schereschewski cupo e fumoso. Nel primo si scorgono senza fatica, non solo tutte le fisonomie, ma anche le minuzie dei ricami sulle varie vesti. Nel secondo personaggi e ambiente sono ravvolti in una nebbia, nella quale

bisogna ben figgere lo sguardo per vedere le figure e la espressione loro.

Io direi che la luce nulla giova alla vivezza del soggetto del Villegas, anzi vi contrasta — e che invece la mancanza di luce rende più intenso il sentimento di commozione destato dal soggetto dello Schereschewski. Questi infelici deportati in Siberia, messi in pieno sole, anzichè cacciati entro al buio di due luride stanzaccie, una appena illuminata da una finestrella che lascia passare la luce scialba di un sole coperto dalle nubi, l'altra da una povera lampada — avrebbero una molto minore evidenza estetica e morale. L'artificio è buono — aggiunge tristezza alla scena di per sè triste. Così il verso duro e sonante aggiunge forza alla tragedia alfieriana.

Il Villegas è più corretto, più *professore* del suo collega russo; allo Schereschewski si potrebbero imputare parecchi errori di disegno, di proporzione e di rilievo. Ma in tutto il Villegas non v'è una testa — tenuto, beninteso, conto della disparità del soggetto — che valga quella del vecchio deportato, il quale, seduto, immobile, coi pugni chiusi sulle ginocchia, pare guardi nell'infinito, imprecando. Io chiudo gli occhi e, con un lieve sforzo di volontà, codesta testa di uomo dai forti propositi, dolente, disperata, affranta più dal tormento morale che dal tormento fisico, la veggo quando voglio!

Come non so imputare all'artista russo quel suo curioso artificio di illuminare fortemente, nella penombra generale, rotta appena dalla luce che vien dalla finestrella e dalla lampada, le testine dei due bambini che partecipano al doloroso riposo dopo la marcia orribile. Non gli so imputare quest'artificio, che basa sul falso, perchè quelle due testine, messe in maggiore evidenza, come rendono più straziante la scena, portano altresì una nota dolce, tranquilla, affettuosa in tanto orrore di tormenti e di tormentati. Ci viene sulle labbra un: Poveri piccini! — ma anche: Ecco un sorriso in tanto buio di anime!

Insomma questo dello Schereschewski è un quadro fumoso, irregolare, ma che raggiunge lo scopo per cui fu dipinto: i suoi difetti possono anche essere audaci qualità positive, mentre i difetti stessi nell'altro quadro dell'autore medesimo *Una canzone patriottica*, diventano, come *a priori* devono essere giu-

dicati, qualità negative. Il colore sporco, la violenza degli effetti di luce resi per mezzo di una lampada, lo sprezzo di certe regole, che hanno la loro base nel vero, per far circolare l'aria attorno le figure, qui vengono a inquinare il soggetto nella sua essenza. Quel cantore accompagnantesi sulla chitarra pare il protagonista di una scena macabra e non si capisce qual genere di impressione abbia voluto ingenerare l'artista.

*
* *

Il più grande quadro di costume fra gli italiani è quello di Luigi Nono — *Il funerale di un bambino.*

Eccelle in esso la qualità tipica della pittura italiana — la perfezione del modellato — qualità per la quale la pittura nostra è ricercata e apprezzata all'estero. Il pittore chiarissimo non si accontenta di segnare una testa in quattro tocchi di pennello, per quanto sapienti — non gli basta una macchia di colore per dare evidente un corpo sotto le vesti; egli crea, seguendo le orme dei nostri maggiori, delle sue figure non solo le vesti, ma le carni, i muscoli, le ossa, il sangue che vivono di sotto le vesti. Il quadro potrà non persuadere completamente, alla sua bellezza manca quel grado affascinante di spontaneità che il pittore gli ha fatto perdere nella lunga analisi e nella paziente ricerca degli effetti e della verità assoluta anzichè della verità relativa. Ma in poche altre tele della Seconda Internazionale troviamo dei corpi così ben piantati, così ben complessi come i parecchi, grandi e piccini, di maschio e di femmina, che trovansi nel *Funerale di un bambino.* Guardate l'uomo che segue immediatamente la bara e pare il conduttore del mesto corteo — guardate al primo piano il marmocchio biondo, che sta per salire i gradini della chiesa rusticana — e poi ditemi se queste due figure non rappresentano il prototipo della modellazione pittorica.

Così tutte quante — o quasi — le trenta e più figure che il Nono ha evocato; un *tour de force,* causa non ultima della menomata potenza di comunicativa. L'artista, più che riassumere nel suo cervello tutta la scena e sentirla sinteticamente, la ha analizzata con spigolistra cura non solo nei più minuti particolari, delle teste, delle povere vesti, delle gambette dei

bimbi, ma anche nelle accidentalità del terreno, nelle vecchie pietre degli edificii e nel muro che taglia il quadro. Il momento realizzato dalla fantasia e dal pennello dell'artista, vero, giusto — poteva divenire, data una tecnica larga e libera, più suggestivo. Ho detto il *motivo* essere michettiano — ma il Michetti lo avrebbe sentito tecnicamente in altra maniera. Come l'ha trattato il Nono, nella perfezione della forma — mi si permetta il bisticcio — sta l'imperfezione del risultato.

Poi io vorrei un po' discutere perchè il funerale debba essere proprio quello di un bambino — e perchè quasi nessuna delle tante figure mostri intera la faccia; appena di qualcuna si vede timidamente il profilo e altre, che pur potrebbero per la posizione loro lasciare libero il volto, lo tengono a bella posta nascosto.

Forse parve a Luigi Nono infondere gentilezza nell'animo di quei contadini, grandi e piccoli, seguenti mestamente una bara bianca coperta di fiori freschi — e destare colla visione di un cadaverino più acuta la pietà dello spettatore — e può essere ch'egli abbia raggiunto il suo ideale.

Quanto alle faccie nascoste — è questo un artificio che al Nono ha portato fortuna. Intravediamo soltanto la faccia della derelitta nel *Refugium peccatorum* e il quadro ha da questo artificio un maggior fascino — scorgiamo appena il profilo della giovane madre nell'*Ave Maria* e non le chiediamo di rivolgere la faccia verso di noi per conoscerla meglio, se già ci apprendono il pensiero di lei tutta la persona stanca e l'atto di pregare e la mestizia dell'ambiente.

Così, nel *Funerale di un bambino*, forse le faccie dei contadini, dure, non use a rivelare l'interno affanno, ribelli alle finezze del sentimento, nulla di più direbbero a noi di quanto ci dicano il loro atteggiamento umile e devoto e la composizione magistrale del dipinto.

V.

I quadri di costume.

Il duello *di Ilja Répine.*

Guardavano insieme il dipinto, socchiudendo gli occhi quasi abbagliati dallo smagliante effetto solare. Egli disse:

— O perchè si saran battuti costoro?

— Mah!? rispose lei.

— Forse per una donna?

— Forse!

— E vale la pena, merita di versare il proprio sangue, di morire così, colpito dalla palla di una pistola, colpito da un amico forse — per una donna?

Ella, dopo aver pensato un istante e in aria scettica e birichina: — No, non vale la pena, donne ce ne son tante! Vivere importa, e godere la vita!

E guardava il suo compagno amorosamente, voluttuosamente. Erano certo due amanti.

Ma chi sa dire se i duellanti russi, dipinti dal Répine, si sieno scambiati dei colpi di pistola per i begli occhi di una dama o di una damina — o non piuttosto per un' altra, anche meno futile, causa cavalleresca?

Manca affatto nel quadro la parte intima.

Nel *Duello dopo il ballo* del Gerôme, — mi osservava un arguto artista — si ricostruisce benissimo tutto il fatto — si comprende non solo il momento rappresentato — ma altresì le cause che lo produssero. Si vive insomma il periodo di vita di quei personaggi.

Al contrario, nel quadro del Répine, la fantasia può lavorare, ma fabbrica sull' arena — il dipinto non le offre un punto di partenza e d' appoggio solido e ragionevole. Questo va a detrimento dell' impressione che può e deve dare il dipinto. Se io so che uno è morto per una causa nobile e giusta, magari per un punto d' onore lodevole, per un impeto di generosità o

di entusiasmo, aumento nella mia anima la dose di commiserazione, di compianto che provo per lui. Se non so — oppure se posso anche ragionevolmente supporre che egli sia morto per un puntiglio, per una sciocchezza, per una futilità, riassumo il mio giudizio: — E ti sta bene; non ti compiango!

È vero che il quadro non può dare che un *attimo fuggente* — ma il quadro di costumi deve darmi degli uomini — un quadro, nel quale è disegnata un'ultima scena tragica, deve farmi comprendere la genesi della tragedia. Altrimenti è un'opera, alla quale si può applicare l'aforisma estetico del Valtour — scusate, se vi infliggo una citazione io, che di proposito non vi annoio mai colle medesime: — *l'actualitè donne aux oeuvres d'art, comme le fard aux visages un faux air de jeunesse qui leur présage une prompte décrépitude.* Badate che io interpreto l'*actualité* del Valtour, in senso lato, cioè relativamente alla storia, come relativamente a un' azione purchessia.

*
* *

Questo Répine — da chi odia *a priori*, per scuola o per preconcetto, il romanticismo — fu imputato di romanticismo appunto. Ma convien essere precisi. Romantico non è il dipinto in sè medesimo, cioè nella sua essenza di inspirazione e di tecnica; — romantico ne è il soggetto. O che più lontano dal positivismo, dall'individualismo, dallo scetticismo di moda che il mettere la propria pancia davanti alla bocca di una pistola per una causa... qualunque? Eppure gente che si batte, e sul serio, poca, ma se ne trova anche adesso. La loro azione nel concetto dei più sarà romantica — ma il fatto, nel concetto dell'arte, rimane reale e l'artista ha tutto il diritto di pigliarlo per sè e di farne il soggetto di un lavoro. Potete negare che nella mattina tale, del giorno tale, nel tal bosco della tal provincia di Russia, i signori tali e tali si sieno bravamente battuti in duello e poi riconciliati, mentre uno di loro stava, pallido come morto, per rendere l'anima a Dio? Negare non potete che ciò possa essere avvenuto — indi il sullodato diritto dell'artista — diritto che il sig. Ilja Répine, nativo a Tschuguen, di anni 53, ha esercitato con maestria degna della sua fama e con furberia poco confacente al carattere generale dell'arte della

sua stirpe, arte, in molta parte delle manifestazioni, per sua grande ventura, ancora ingenua e primitiva. Dentro il *Duello* abbiamo un maestro, consumato in ogni furberia del mestiere.

*
* *

Intendiamoci però sul valore reale e virtuale di questo dipinto.

Ogni qualvolta mi reco all'Esposizione, non manco di fare una visitina al Répine. Non si sa mai se le prime impressioni sieno le buone — e molto spesso giova controllare anche le impressioni successive.

Ebbene — dopo parecchie osservazioni, a riprese, e mettendo fra le une e le altre dei giorni di distanza e molte e e diverse immagini nel cervello e nell'anima — io non perito di domandarmi:

— Questo *Duello* è un quadro o è il bozzetto per un quadro? È l'ultima espressione della volontà dell'artista o è una combinazione, in parte voluta, in parte casuale, di persone e di cose, di linee e di colori?

Veduta a una certa distanza, la tela pare armonicissima — pare il lavoro di un impressionista valente e sincero. Ci si avvicina, e la scena cambia: la camicia del duellante feritore è fatta di un pezzo di biacca buttato negligentemente sulla tela, si teme che debba da un momento all'altro staccarsi — la testa del padrino, ritto impalato a sinistra di chi guarda, è uno sgorbio, e quella del medico inginocchiato presso il ferito somiglia uno di quei pupazzi preadamitici che i rozzi villani tagliano col coltello da un pezzo di legno. Dunque non sa modellare costui? non conosce, come dicono i professori, la forma? Guardate la testa del ferito, guardate la gamba sinistra del ferito medesimo distesa sull'erba, guardate la figura del feritore e poi giudicate se il Répine conosca, e come profondamente, i misteri della plastica. Dunque una grande sperequazione fra le varie parti, una sproporzione di tecnica che, a lungo andare, cioè a lungo osservare, non può essere che di danno al dipinto.

Ancora. Fermiamoci sulla composizione delle figure: e troveremo nove sperequazioni e sproporzioni nel distribuire gli otto personaggi.

Il gruppo centrale perfetto, stupendamente raccolto in una linea severa, giusta, piena di forza comunicativa. Ma pòi — a destra del gruppo, lontano da esso, solo, imbacuccato nel proprio mantello, ritto impalato, come dicevo prima, insignificante quasi, uno dei padrini — e a sinistra gli altri non armonicamente combinati nel resto.

Torno a chiedermi : È questa la definitiva versione del fatto, la strofa del poema perfetta e licenziata per l'editore? Abbiamo davanti un grande quadro o il bozzetto condotto da un artista di grande ingegno?

D'altra parte, avvenne un fenomeno strano, curioso — una cosa che sa di magìa.

Il *Duello* di Ilja Répine si andò via via popolando di figure nove. Si stava a vedere se — a Esposizione finita — attorno ai duellanti fosse comparso tutto un reggimento.

Fuori di scherzo. Dopo qualche tempo ci si è accorti — e ciò nessuno prima aveva notato — che in mezzo al fogliame, dietro i personaggi diremo così consistenti, erano apparsi dei segni, evidenti, non ingannevoli, segni che ben guardati volevano dire una figura di soldato presso il gruppo principale, un'altra figura di soldato presso il padrino solitario.....

Ricordo che da ragazzo mi si mostrava una litografia *Pregate pei morti!* la quale a quell'epoca faceva chiasso. Rappresentava Garibaldi e alcuni dei suoi, visitanti il campo glorioso del Trentino dopo la battaglia. E si diceva che fra gli alberi si vedesse la faccia caratteristica di Vittorio Emanuele che in quel nascondiglio di fitti cespugli osservava la scena. I monarchici guardavano con orrore codesta litografia che qualificavano..... una profanazione.

Io — a vero dire — non ho mai saputo trovare in quella stampa famosa i baffi e il pizzo imperiosi di Re Vittorio — ma qui, per tornare al Répine e alle sue analoghe figure, tra i cespugli, i militari, che lentamente spuntavano, li ho veduti netti, precisi.

Dunque? dunque, se ci sono, vuol dire che il pittore ce li ha messi e poi, pentito, li ha cancellati sotto il fogliame. E ciò dimostra le indecisioni della composizione e giustifica le evidenti sproporzioni che ho notato prima.

*
* *

— Ma, sento susurrare da ogni parte, e dove mette lei l' effetto di sole? — Lo sento anch' io l' effetto solare, ma esteticamente lo considero con qualche timore. Mi viene il dubbio ch' esso — virtuosità com' è — non sia che..... il vocalizzo, ardito e irto di difficoltà mirabolane, col quale la cantante di cartello ai bei tempi faceva passare per capolavoro una cabaletta nella sua essenza insipida.

L' effetto di sole — bello, meravigliosameete dipinto con una semplicità e una forza che rivelano subito l' esperto tecnico — è parte essenziale del dipinto? no! dell' azione? nemmeno! Aggiunge commozione alla commozione che proviene, o dovrebbe provenire dall' immagine della morte crudele di un uomo giovane, pochi istanti prima sano, robusto, esuberante di vita? ma niente affatto! Il sole è là perchè l' artista ha voluto che ci fosse — non perchè, come in tanti altri quadri della nostra Esposizione, — nei Tito, per esempio, nel Dettmann, nell' Harrison, nei Brough, era assolutamente necessario, indispensabile.

Certo l' effetto di sole — così violento e così eccezionale — aggiunge pregio alle esteriorità del Répine, ma non muta l' essenza psichica sua, nè vi dona quell' intimità che ho dimostrato mancargli, nè gli riempie le lacune e le deficienze. Anzi, — il barbaglio di quel sole, passante attraverso le foglie e fermantesi a colorire vivacemente una camicia e una testa, può distogliere l' attenzione del riguardante coscienzioso e onesto dal punto principale della questione estetica — e ciò non è bene.

*
* *

Io concludo.

Questo *Duello* in principio pareva dovesse essere il principe della Mostra. Poi ci si è accorti che il pittore — tante cose belle ha messo dentro nel quadro e tant' altre molto discutibili — ci si è accorti, dicevo, che il pittore valeva, in verità, più dell' opera. E cioè che il quadro, fatto da quel pittore, avrebbe dovuto essere più che non sia, vicino alla perfezione.

VI.

In mezzo al popolo.

— E perchè abbondano i soggetti popolani? forse che le vesti e i costumi della aristocrazia, della borghesia ricca non potrebbero dare altrettanta materia d'arte ai pittori? —

Così mi domandava un intelligente amico, seccato del continuo ripetersi nelle Esposizioni dei soggetti a base popolare — nei quali troppe volte è rifatto il già fatto, o ai quali la volgarità morale e materiale del tema toglie qualunque espressione estetica.

Io gli rispondevo: — Vero, il popolo è tema vecchio, sfruttato, ma non ancora esaurito. Esso però ha ormai acquisito un tal numero di linee, di movenze, di pose, di colori, una tale varietà di effetti, che a qualunque mediocre diviene — purtroppo — lecito pescarvi dentro e trovarvi qualche cosa, magari vieta, ma non disgustevole. Esso può essere sempre vivo, perchè nel popolo ferve una vita sempre nova e l'occhio dell'artista vero ha campo di scoprirvi novi pensieri e nove forme. Esso poi non domanda un grande sciupio di intelligenza estetica e tecnica — e ormai il pubblico non solo lo comprende pel suo giusto valore, ma lo accetta per cosa peregrina. Certo è più difficile dipingere una dama e un cavaliere di questa fine di secolo in un superbo tiro-a-due, volante sulla larga strada che mena all'ippodromo, che non dipingere due vispe forosette le quali sulla carretta tirata dall'asino s'avviino cantando fra le verdi fronde al mercato. E, viste e calcolate le difficoltà dei due soggetti, i pittori si appigliano all'asino, alla carretta, alle contadinotte e lasciano.... ai giornali illustrati o alla Caricatura, i cavalli, il tiro-a-due, le dame e i cavalieri. Della fragorosa, febbrile, tumultuante vita moderna qui alla Internazionale abbiamo pochissimi interpreti — appena qualche saggio nella sezione francese, dagli impressionisti Raffaelli e Smith — nella sezione russa, dall'accademico Makowsky — nella sezione olandese dal Van der Waaij, olandese solo nel nome.

Tutti gli altri che vivono nello spirito inventivo la vita di tutti i giorni, fermano sulla tela un momento più o meno tipico, più o meno caratteristico, di un ristretto numero di individui, ge-

neralmente popolani, e lo mandano alla mostra coll'aria di dire: Vedete come io la sento e la trasfondo nel mio essere prima, nella mia opera dopo, la vita del popolo!

Alcuni nella trasfusione riescono perfettamente, efficaci e suggestivi — ma, prescindendo dalla tecnica, in queste tele, delle quali vado discorrendo, non brilla troppo l'elemento dell'originalità e della modernità.

Badiamo però che di artisti originali e che possano vantare l'appellativo di moderni non ne nascono a schiere. E non si trovano a ogni piè sospinto i Favretto, che, dopo aver sfruttato l'ambiente popolano, corrono colla fantasia in cerca di altri orizzonti e pensano e realizzano un *Liston moderno*.

*
* *

Non è quasi credibile la fortuna che hanno nel mondo i tipi e i costumi popolani di Venezia. L'arte di dipingerli ormai divenne un mestiere — una *bela tosa de Canaregio*, un *barcariol a pope de la gondola*, una *impiraperle*, un *capitelo* illuminato da una lampadina e *una mama inzenociada che prega* — anche mediocremente rappresentati a vivaci colori, e più vivaci meglio, e senza fisime di originalità tecnica o di nova ricerca — trovano compratori in tutti i mercati d'Europa. A noi, gente di buon gusto — dico noi, per non ostentare l'orgoglio di esser solo nella manifestazione di questo gusto raffinato — consimili soggetti veneziani son venuti in uggia, quasi altrettanto come taluni degli eterni vetri di Murano o come i *mori* degli ebanisti da strapazzo.

Sia lode al vero — i soggetti popolari veneziani all'Internazionale son pochi, ma buoni e su essi ha pensato e vigilato lo spirito di un artista. Parlo di Ludwig Passini, di Alessandro Milesi, e di Alessandro Zezzos.

Fra i *Curiosi* e lo *Sposalizio* si può trovare qualche affinità. Nel primo non si sa che cosa la folla dal ponte del Passini guardi curiosa nel canale — ma forse guarda uno sposalizio anch'essa, come la folla formatasi attorno alla bianca sposa che sta per montare in gondola nel quadro del Milesi.

L'acquarello del Passini, quantunque vecchio di stile e di intenzione, ride nella gaiezza un po' sfacciata del colore, nel brio del disegno, nell'armonia della composizione, nella varietà e nel-

4

l'umorismo dei tipi venezianissimi, dal prete al bambino in collo della mamma, dal facchino alla *zovenota* pomposa. Sul quadro del Milesi, per via del cielo nuvoloso che smorza la luminosità della scena, la scena medesima apparisce meno gaia, ma non meno veneziana per questo nelle figure, nei costumi, nei tipi e in una certa tal quale indolenza di tutte le figure, le quali paiono più che stupite dello spettacolo, calme osservatrici di un fatto ordinario. Questi curiosi del Milesi non mettono in pratica per la prima volta la loro curiosità, e il fatto in sè stesso non li entusiasma di troppo.

Nell'acquarello e nel quadro — in questo anzi più che nel primo — la scelta dell' ambiente rende più caratteristica e più precisa l'immagine del costume. E se essi hanno diverso il carattere della tecnica per la diversità stessa del mezzo pittorico, entrambi dall' indole dei due artisti egregi ricevono un'impronta e un fascino diversi nella loro simpatica forza di suggestione e di piacevolezza. Il Passini rifà, riordina e ricompone alcune di quelle perfette teste e figure, che gli han dato fama mondiale — il Milesi, dopo il capitolo di sociologia tentato due anni fa, si rituffa nell'acqua dei suoi canali, respira di nuovo a larghi polmoni l'aria delle sue calli, cercando di torsi di dosso tutto quanto era o pareva essere avanzo di accademia o di imitazione, e di rimanere sempre meglio una individualità.

Io però gli dico di guardarsi dall'esagerare la *cifra.* Veda se, esagerando, non corra pericolo di riuscire scuro e monotono e di nuocere, per esempio, alla trasparenza e alla elasticità dell' aria.

Scorgo nel *Pope!* — l'altro quadro di lui — una tendenza a cadere nel difetto — e la segnalo.

Le figure nel *Pope!* meravigliose; non so se più lodare la donna, la ragazzina o il bambino. Ma forse la cura con cui furono finite le figure scema importanza al resto — e il resto è, nientemeno! il Canalazzo in tempo di pioggia — composizione ardita, degna della vigorosa mente di un artista di prim'ordine, ma alla quale avrebbe giovato un seguito più lungo e minuzioso di osservazioni dal vero.

Tutto calcolato, Alessandro Milesi — con questi due quadri veneziani e anche più col ritratto stupendo, del quale dirò

a suo tempo — si afferma all' Internazionale come uno dei più forti italiani.

* * *

E ottimo mi si dimostra anche Alessandro Zezzos — un pittore che ha nel sangue la prospettiva veneziana e nei fondi veneziani delle sue tele, attraverso una forma larga, sintetica, comprensiva, dà il sentimento, la poesia del vero, piuttosto che il vero — e che ha studiato profondamente le sue figure (vedi *Perplessità* della sala *G*) mettendole in modo perfetto in rapporto dell'aria in cui respirano e si muovono, Qualcuno ha trovato che codesta *Perplessità* riproduce un istante di vita mondana non degno dell'arte. A me pare che la osservazione sia per lo meno cretina — poichè l'artista qui non ha già voluto intrattenere specialmente il riguardante sulle ragioni del colloquio fra le due donne dipinte, ma mostrargli come si dipingono due donne in quell'ambiente, in quell'aria speciali. Alessandro Zezzos, ch'io sappia, non mai voluto essere novellista o filosofo.

In mezzo al popolo veneziano anche il Vizzotto Alberti cerca il soggetto, ma il suo quadro, che pur dimostra il talento di chi l'ha dipinto, pecca di sproporzione fra i varii elementi e di motonomia come se fosse monocromo. Lo ha intitolato *La sera* e forse il pensiero fisso del soggetto pesa su tutta la tela.

Molti altri in mezzo al popolo trovano motivo alle loro pittoriche visioni.

Cúrioso il contrasto tra Pagani e Novo, nella sala *G*. Eglino s'inspirano a un soggetto affine — i venditori di fiori. Ma il Novo dipinge una scena veneziana, alla vecchia maniera: precisione di particolari e leccatura di assieme — il Pagani rappresenta una scena romana con larghezza di tocco e spigliatezza di assieme. In questo predomina il talento ardito e ricercatore — nell' altro la pazienza ; nel Pagani la pennellata audace e potentemente descrittiva — nel Novo la punta del pennello mai sazia di seguire le linee anche dai più minuti accessori. Io voto pel Pagani — e voto per lui anche perchè l'altro aspira evidentemente a piacere alla folla volgare.

Leonardo Bazzaro s'è fatto un nome rubando a Chioggia e alle chioggiotte il fascino del cielo, dell'aria, del mare variopinto e delle pittoresche *tonde*. Anche sta volta due donne di Chioggia pregano in barca. Soggetto vieto, figure pesanti, dure — ma nell'assieme la calma, il silenzio della laguna che rivelano l'artista osservatore.

E finisco oggi con due stranieri, che ho segnato a caratteri distinti nelle mie note sull'Esposizione: il belga Frans von Leemputten e il danese Ole Pedersèn; il primo rappresenta un Carrosello nella pianura di Campine — il secondo il Ritorno dei mietitori dalla campagna verso la sera.

Si potrà dire che il belga è scialbo di colore — ma egli sa muovere i suoi personaggi: i suoi cavalli, i suoi uomini, a guardarli bene, non stanno fermi e il pittore, se ha compreso lo spirito campestre della scena, non vi pone dentro alcunchè di aristocratico o di estraneo che ne snaturi l'essenza. Si potrà notare una certa monotomia nei toni e una certa uniformità di mezzi per rendere cose diverse, ma l'essenza del soggetto, lo scopo ultimo della rappresentazione pittorica sono evidentissimi. Il rozzo cavaliere del primo piano riassume in sè — ed è una vera trovata pittorica — il movimento libero e gaio di tutta l'azione.

Il danese invece io lo direi un poeta rusticano. Egli ha dipinto la magnifica strofa di un egloga. I suoi contadini, pur rimanendo tali, assumono nelle fisionomie, nelle vesti, nelle pose e linee e andature classiche. La composizione in cui predominano quella gentilezza e quella finezza dei particolari che non raffreddano la immagine complessiva, mi richiama alla mente un caro pittore toscano assente dalla seconda Internazionale. Io anzi ho chiamato il Pedersèn, il Simi danese.

VII.

I ritratti.

Tanto è giusto che in arte noi si cerca il vero! Ci si ferma con un certo tal quale compiacimento davanti ai ritratti, nella persuasione ch'essi rappresentino la verità; questo prescindendo dalle ragioni speciali di tecnica che invogliano a guardare, a os-

servare, a studiare un ritratto. — La convinzione preconcetta che queste tele siano l'immagine di una persona reale, viva, senziente e pensante, aggiunge fascino alle tele medesime, accresce la loro potenza comunicativa. Nel ritratto di Leon X ammiriamo non soltanto l'arte di Raffaello, ma cerchiamo anche di conoscere il famoso Papa.

*
* *

Ritratti di uomini celeberrimi all'Internazionale ne vedo due — il Döllinger del Lenbach — il Nietzsche dello Stoeving — quello, che pare un'antica e grave pittura fiamminga, rispecchia tutta l'acutezza di mente del filosofo cristiano di Bamberg — l'altro ci mostra il filosofo rivoluzionario di Röcken, inebetito, e un senso di immensa pietà desta in noi codesta tela, la quale pittoricamente non ha in sè medesima che scarso valore.

*
* *

La grande importanza dei ritratti alla seconda Internazionale viene dalla diversità dei mezzi e della tecnica adoperati a rappresentarli. I quadri a olio sono numerosissimi, quasi una cinquantina — un acquerello porta la firma di Ludwig Passini — e alcuni pastelli italiani e americani appaiono degni di nota.

Quanto alla tecnica, è così vasta e varia la serie delle manifestazioni e delle estrinsecazioni rivelantisi e affermantisi nel ritratto, che io quasi volevo intitolare questo capitolo *Da Alexander a Alma Tadema* — i due opposti poli della potenza coloristica nel ritratto: l'americano che ci dà il minimo, l'inglese che ci dà il massimo della consistenza figuristica.

*
* *

Io voglio rapidamente esaminare tutte queste maniere di comprendere, e di dipingere il ritratto, spassionatamente, senza alcun preconcetto di tradizione o di scuola — guidato solo dall'assioma: che ciascun artista ha il diritto di fare a suo talento, basta che senta realmente ciò che fa e lo esprima sinceramente e onestamente. Io odio soltanto nell'arte gli stitici, i falsi e gli ipocriti.

Dobbiamo dunque mettere — volendo procedere per ordine di consistenza — primo John Alexander. Peccato che manchi

James Wihstler, il quale in una sua cosidetta *sinfonia* ci avrebbe dato un campione anche più perfetto del genere, e avrebbe servito benissimo per i confronti. L'Alexander applica al ritratto il sistema di pittura lineare, piatta, scialba di colore. Pare che per lui le linee curve e le ombre e i chiaroscuri non esistano. Quattro linee diritte segnano i confini di un prato, colorito di un verdolino unito, uniforme — altre quattro linee segnano i confini di una siepe colorita di un verde più carico, unito, uniforme — e nel mezzo una donna, ossia — come disse una malalingua — il disegno planimetrico di una donna, o, se volete meglio, la sua siloetta — una siloetta però, intendiamo, la quale, perchè tracciata da un artista di talento e sincero, non manca di attraenza e di un certo fascino acre e non volgare.

Subito dopo il Besnard. La planimetria dell' Alexander comincia ad assumere nel Besnard più solide forme ; i colori si ravvivano un poco, l'aria comincia a circolare fra la figura e il fondo, il prato e il verde perdono la tipica uniformità americana e si rivestono di qualche foglia, di qualche leggiero chiaroscuro — e nella testa della signora rappresentata circola un po' di sangue vivo. Non siamo alla consistenza della realità, rimaniamo in dominio di una tavolozza timida e pallida, ma alla realtà, ripeto, ci avviciniamo.

E se James Guthrie, fra gli scozzesi, nel suo scarso rilievo e nella linea sapiente si avvicina ai precedenti — il Brown nella testa, bellissima, di *Mademoiselle Plume Rouge*, uno dei quadri più notevoli della Mostra, indica già una via che, pur conservando i caratteri della più audace e discutibile modernità, non disprezza, come non lo disprezza il Guthrie, il dettame della sapienza intica: *disegno, rilievo e colore.*

*
* *

Prima di arrivare al polo opposto — cioè alle minuzie, alle carezze pennellistiche di Alma Tadema, che rappresenta il campione della pittura diligente, spigolistra, finita, a cui non manca nè una linea, nè un tratto — dopo gli accennati, che hanno qualaffinità di tecnica, sfila l'esercito dei classici, degli impressionisti, dei veristi, e fra loro trovan posto qualcuno che tenta del quattrocentismo come il Brass, e il Segantini, che s'è costruito una tecnica a sè, la tecnica segantiniana.

Sfilano nomi riveriti e simpatici. Fra gli italiani capofila il Milesi e poi lo Zezzos, il Tallone, il Da Pozzo, il Cambon, il Lionne — fra gli spagnuoli il Villegas — fra i norvegesi il Ross — fra i danesi l'Achen e il Kroyer, due sommi — fra i russi il Bodarewsky — fra gli inglesi il Fisher — fra gli americani il forte Sargent — tra i francesi il Berton, il Blanche, il Bonnat, il Dagnan Buveret, l'Aublet, il Roll, la Massip — tra gli scozzesi il Lavery, il Newbery, l'Orr, il Walton — fra gli austriaci l' Horovitz, il Kobilca, il Passini — fra i tedeschi l' Hummel, il Klotz, il Leibl, il Lenbach, il Liebermann, il Roegels, il Rupprecht, lo Stoeving, lo Stuck, l' Exter, l' Hubermann, l' Hierl Deronco, il Koner, il Marr, — fra gli olandesi il Bischop, l' Israel, lo Schwartze.....

In verità, una tale collezione di ritratti da bastare essa sola ad assicurare rinomanza alla Seconda Internazionale.

*
* *

E badate che se gli artisti, pleiade in gran parte famosa, che io ho posti tra l' Alexander, i suoi affini e l'Alma Tadema, hanno qualche punto di contatto specialmente per la forza di colore e la vivacità della rappresentazioue che vogliono dare al dipinto, variano essenzialmente nei mezzi adoperati per ottenere l'effetto ed è diversa e multiforme in essi come la potenza pittorica, così quella di osservare bene il modello e di dargli sulla tela il tipo fisico-morale.

Vediamo coloro, per esempio, che hanno messo le persone ritratte in un'azione designata, determinata, speciale, confacente al loro carattere.

Uń capolavoro nel genere è ormai universamente e giustamente giudicato il quadro di Peter Severine Kroyer *Studio per la Borsa di Copenaghen.* Rappresenta due signori borsisti, uno vecchio e uno di mezza età, in abito da inverno e cappello a cilindro, i quali escono dalla Borsa discorrendo con la maggiore calma e ponderazione dei fatti proprii. Pennellata larga e sicura, solidità perfetta di tutta la figura dal cappello agli stivali, naturalezza tipica dell'andatura, del gesto, dell' espressione fredda e calcolatrice dei volti, nessun accessorio ingombrante — un'istantanea, a cui il genio dell'artista ha infuso il soffio della espressione estetica.

— Io credo che un giorno o l'altro — diceva un burlone — qualche agente di cambio verrà qui per chiedere consiglio a costoro.

Sono insomma due ritratti — e non possono essere infatti che personaggi tolti dal vero — messi perfettamente nella loro atmosfera fisico-morale e lumeggiati con profondità di intendimenti e una parsimonia di mezzi che stupisce.

Anche George Nicolai Achen, dipingendo il ritratto della attrice signora Mantzius, ha cercato negli atteggiamenti dell' artista quello che servisse a rendere più interessante la fisionomia di lei non bella e a esprimere con maggiore evidenza l' idea dell'intelletto vibrante della persona ritratta, ma il suo quadro — pur meraviglioso per correttezza di linea, precisione di disegno e forza di commovimento — può essere accusato di artificiosità ...

Anche Giacomo Emilio Blanche, dipingendo il ritratto di Fritz Thaulow e della sua famiglia, ha creato sulla tela quattro persone vive, ritraendone brillantemente e con lodevolissima semplicità di tavolozza i caratteri essenziali, così che esse restano ben fisse nella mente di chi le osserva e non possono più confondersi con nessuna altra — ma egli pure nella composizione, dovendo impegnare tutti i personaggi in un'azione medesima, non è sfuggito — e forse non poteva sfuggire — all' impiego di ingombranti particolari, estranei alla vera essenza delle figure...

Anche Alfredo Filippo Roll e Max Koner vollero nell'azione designare senz' altro la persona ritratta. Il paesista Damoye del primo (una bella figura, del resto, ben piantata e robusta fisicamente e pittoricamente) va per la strada colla cassetta dei pennelli e dei colori in cerca d'impressioni. Il pittore Anton von Werner del secondo, un pallido volto di classico stile, amorosamente levigato sulla tela, sta spremendo il colore dal tubetto sulla tavolozza, guardando non il tubetto ma chi gli sta davanti. E così entrambi, il Roll e il Koner, cadono in qualcheduna di quelle viete accidentalità che sono care ai mediocri...

Il Kroyer invece, non artificioso, non volgare, non ricercatore di accessorii illustrativi — ma osservatore acuto, profondo della figura per la figura — rimane di questi ritrattisti che fanno agire la persona ritratta, il pontefice massimo.

*
* *

Ed ora vediamo degli altri — numerosissimi — che hanno dipinto il ritratto per il ritratto.

Tutto ben calcolato — un ritratto deve essere un ritratto, come un sonetto deve essere un sonetto e una sinfonia una sinfonia. L' arte e la letteratura segnano speciali confini, come vogliono tecniche speciali nei singoli e determinati casi. Ecco perchè, a mio avviso, il ritratto non può entrare nella tecnica di Giovanni Segantini.

Quella divisione e suddivisione dei colori, per quanto dotta e ardita — se dà effetti impreveduti, insperati nel paesaggio, dove e quando cioè i colori varii, infiniti della natura assumono mille e mille parvenze sotto i raggi del sole, nel ritratto diviene falsa e sconveniente perchè ne snatura l'essenza logica e tradizionale. Il ritratto del vecchio benefattore dello spedale milanese, rivela il talento grande, la coscienza ostinata, l'osservazione acuta, il coraggio valente del pittore trentino — ma quel benemerito uomo pare, anzichè a colori sulla tela, la caricatura di un mosaico e perciò, prescindendo da altre considerazioni intorno agli effetti cercati e voluti dall'artista, incerto e non del tutto consistente. Ecco perchè si può dire che Giovanni Segantini ha voluto, anzichè dipingere — come il soggetto comportava — un ritratto, esperire invece il suo sistema in un corpo non simpatico, in soggetto non adatto a comprendere e a mantenere le arditezze e le bellezze del sistema medesimo. Guardate il Segantini paesista della sala H — guardate il Segantini ritrattista della sala D — e poi non potete non concludere che il primo è maestro di sincerità e di evidenza pittorica, il secondo un apostolo delle proprie teorie, ma un apostolo che ha sbagliato il terreno su cui gittare il seme della sua dottrina.

Francamente — per lo stesso ordine d'idee o, meglio, per un ordine di idee molto simile, non mi sento il coraggio di innalzare inni di trionfo e di entusiasmo per il ritratto che il colognese Guglielmo Leibl espone al N. 47 nella sala S — la sala più ricca e più smagliante di teste e figure. Anche in questa testa rigogliosamente bionda di un uomo che non pare di questo secolo, veggo uno sforzo, sapiente non nego ma sempre deleterio, per

superare alcune cercate e volute difficoltà di tecnica, piuttosto che la volontà, onestamente sincera, di dare per via di linee e di colori l' immagine di un uomo. E che sia proprio così, lo dimostra il medesimo Guglielmo Leibl, il quale accanto o più lontano dal suo pallido uomo sfacciatamente biondo, espone altre teste, altre figure figlie di un'altra tecnica, più vecchia forse, ma perchè più vecchia consacrata dall'esperienza dei secoli e dai modelli dei più grandi artisti — e fra queste le teste di due bracconieri, tipiche, scultoree, indimenticabili, sebbene non troppo simpatiche.

E in mezzo alle esercitazioni di artisti che vanno in cerca dell'originalità a qualunque costo potremo anche collocare una testina del Klotz, un' altra, coronata d' alloro, dello Stuck — il proprio ritratto, dipinto da Curt Stoeving, biondissimo, sparuto, in libero abbigliamento — e il quadro del Berton, l'*Adolescente,* il quale, crescendo, è lecito sperare, acquisti maggiore sostanzialità.

*
* *

Un esempio che non tutte le tecniche son confacenti al ritratto, me lo porge chiaro, eloquente, un altro poderoso artista tedesco — Max Lieberman, un innovatore, cui non impauriscono le audacie della fantasia e della mano, purchè partano da un punto di vista estetico e ragionevole. Ebbene — guardate di lui le *Lavoratrici di merletti* e guardate il ritratto d' uomo al n. 55 della sala *S* — la sala, ripeto, nella quale la testa dell'uomo è studiata, anatomizzata, compresa, sentita come in nessun altra sala dell' Esposizione. Il Liebermann delle *Lavoratrici di merletti*, ribelle a ogni convenzione pittorica, artista che ruba al sole, all' aria libera i più strani effetti di luce e di toni, e crede di aver scoperto orizzonti novi all' arte usando di una tavolozza ristretta e poco fastosa; — quando dipinge il ritratto, quantunque veda un effetto originale di luce sulla faccia e sul busto del giovane ritratto, quantunque giuri in nome della larghezza e rapidità del tocco, pure nella precisione del disegno e nella forza del colore segue i decreti della sapienza antica.

Il ritratto è un ritratto — ripeto — nè deve confondersi con un' impressione rapida, istantanea della natura, che può variare a seconda dell'ingegno e della fantasia dell' artista.

È perciò che Alessandro Milesi, dipingendo con sovrana franchezza di tocco, vivacità di colore, parsimonia di accessorii, calore di vita nella testa e semplicità di posa nel resto, la immagine del conte da Schio — che Willem Albracht facendo sedere un buon vecchio comodamente sulla poltrona, o riproducendo la caratteristica testa rossa di un olandese — che Leon Bonnat fermando luminosamente e con grande evidenza di rilievo le sembianze di Ernesto Reyer — che John Lavery disegnando, colorendo senza disprezzare qualche spruzzo di retorica, un uomo giovane in piedi — che l'Horovitz accarezzando la fisionomia grossa, pesante e piuttosto volgare del direttore del Museo di Budapest — che Hugo Habermann ritraendo (e poteva invero scegliere un taglio di linee più simpatico) sè medesimo — che Otto Hierl Deronco realizzando l'immagine di un bel vecchio signore in gilet bianco — che la signorina Teresa Schwartze nel pastello rappresentante il ritratto di van Dayl che fuma da pacato olandese la sigaretta.... non dimenticarono i canoni fondamentali, sui quali la speciale opera d'arte che imprendevano a trattare posa e consiste.

Curiosa eccezione, Josè Villegas — il quale, mentre, dipingendo il grande quadro *La morte del Maestro*, tende a miniare, quasi a cesellare — quando ritrae il signore Prinotti si lascia andare a certe libertà di pennellata e di chiaroscuro che sarebbero state meglio a proposito nella grande scena dolorosa del costume spagnuolo.

*
* *

Ma fra gli artisti che fanno il ritratto per il ritratto — senza allontanarsi dai canoni fondamentali ve ne sono due che si tolgono dalla folla, sia pur sapiente, anzi sapientissima, cui ho illustrato dapprima ed affermano una individualità, non confondibile con alcun altra. Parlo del Lenbach e del Sargent — Il bavarese che giura per Tiziano e per Van Dyck — l'americano fiorentino che ha imparato dal Carolus-Duran la forza del colore, da sè medesimo la spigliatezza e l'originalità della composizione e dell'impasto.

Del Sargent un ritratto di donna mi piace poco; forse corrisponde al modello, una testina irregolare; ma non attrae. Invece,

di lui un ritratto d'uomo in veste rossa da camera, un po' drammatico, dirò meglio comico nella posa, tipico nel rilievo e nel colore, perfetto nelle linee e nei toni, deve esser citato a modello. È una delle figure più vere e più attraenti della sala *P* nella quale imperano americani e inglesi — e sta là dimostrare che fra il *niente* di Alexander e il *troppo* di Alma Tadema, la palma della virtù è vinta sempre dal *mezzo.*

Quanto a Franz von Lenbach io mi levo il cappello e passo oltre. A che discutere su alcune curiosità di tecnica che si riscontrano sulla testa spelata e veneranda del Döllinger? a che vedere il perchè taluni effetti sieno ottenuti con il minimo di colore e certi altri adoperando la punta di un ago? a che discutere sulla niuna regolarità e consistenza delle mani in confronto della testa? L'effetto è la vita, il risultato vale come un monumento eretto dal pittore al filosofo. E io mi inchino.

Tanto più m'inchino che mi veggo assiepata intorno una folla di signore e di signorine — qualcuna di lignaggio illustre, vecchie talune, giovanette altre, molte formose e appetitose e rese più appariscenti dagli smaglianti abbigliamenti da *soirèe* o da ballo....

Una bella testa di popolana, sincera, vista sul vivo è quella dello Zezzos, che della popolana di Venezia ha esperito in tanti anni di studio la linea e l'espressione — molto viva pure la giovinetta del De Stefani, ridente e luminosa — troppo gravi e nell'idea e nella forma, lo ho detto in un altro capitolo, le giovanette del Tallone, del Fisher, dell'Aublet — troppo infagottata, tanto da parere una bambola, la bambina del Walton....

Nel pastello del giovane Cambon e in quello, più importante, del Ross, predomina il preconcetto dell'eleganza come nella *Parigina* della signorina Rupprecht, una procace ragazza di capello rosso, messa su fondo d'oro, predomina il preconcetto dell'originalità — mentre l'acquarello del Passini, riproducente l'immagine gentilissima dell'Imperatrice Federico, palesa un tale equilibrio delle facoltà volitive e tecniche del grande viennese da restarne — dato il genere del dipinto — meravigliati.

Donne mature appaiono in un buon pastello del Da Pozzo,

in una tela dello Zezzos, improntata a mestizia non convenzionale, ma sentita dal modello, come dal pittore — in un'altra dell' Orr. W. Patrick, una buona borghese, grassa, contenta di sè e del ritrattista — e finalmente in altra del Bisschop, una aristocratica signora vestita brillantemente in rosso e portante in mano un grande ventaglio di penne di pavone — però donne e madonne che non lasciano nel nostro essere una grande impressione di femmine e di pitture al di sopra del comune.

E altrettanto si può aggiungere per la figura del Lionne, da lui affogata in un mare eterogeneo di linee, di colori, di particolari — per la signora nero vestita del Walton, della quale, se la testa ha dei buoni numeri, il corpo manca di ogni rilievo — per la verde dama del Kobilca — per la ragazza dell' Hummel — per l' altra signora nera, stranamente illuminata, dell' Exter, e finalmente per le signore del Roegels, del Marr e della Dora Hitz, più nota, quest'ultima, come decoratrice ed illustratrice di versi che come ritrattista.

Io mi fermo piuttosto ad analizzare entro alle linee magistrali di uno schizzo di donna giovane e pensosa uscito dal pennello di Jozef Israels — a leggere negli occhi e a tentar di scoprire il segreto chiuso fra le belle labbra della dama di Nicolas Bodarewsky — a studiare il segreto della gentilezza che emana dalla cara biondina del Newbery e dalla dignitosa signora Lavery — a calcolare sui tocchi larghi sapienti, dai quali uscirono la bella signora giallo-vestita dell'Orr W. Patrick e quell' altra scollata, rigogliosa dell' Horovitz — ad ammirare la modellazione magistrale della signora in abito bianco antico, dipinta da Filippo Lazlò, o a curiosare intorno alla testina rossa provocante e agli smeraldi onde va adorno il capo della signorina dello stesso Lazlò.

La conclusione però è questa che — tolti il Brown e l'Achen — il soggetto *uomo* meglio del soggetto *donna* pare si presti a infiammare il cervello e a guidare la mano del pittore alla ricerca di elementi originali.

*
* *

Ho sentito accusare il Lenbach di avere male illuminato il Döllinger — ossia, di avere concentrato tutta la luce sulla testa a

scapito del resto del busto e quindi della verità. Nè l'accusa può dirsi ingiustificata.

Ma io credo che l'artificio del Lenbach parta da un concetto comune a tutti i ritrattisti, che bisogna cioè riassumere nella testa del ritratto le migliori energie dell' artista pensante e faciente e la maggiore vivacità dell' effetto pittorico, perchè nella testa soltanto sta l'essenziale di quest'opera d'arte.

E infatti — cito qualche esempio scelto nei varii tipi di pittura — vediamo il Brown raccogliere nella testa della signorina dalla piuma rossa tutte le sue compiacenze; il Milesi pennellare alla brava il fondo verde e la pelliccia del conte da Schio, ma fermarsi amorosamente a modellare con grande cura la faccia; il Blanche racchiudere nella testa del suo giovane rosso (N. 23 Sala P) la espressione del quadro, e trascurare nel resto persino certe regolarità di disegno; e finalmente — per non tirarla in lungo — anche il Segantini comprendere che la testa importa e illuminare fortemente per la luce di una lampada il volto di Carlo Rotta, mentre il resto non solo sta in una fitta ombra, ma va via degrada in consistenza, finchè le gambe e i piedi svaniscono nelle cupe profondità dell'impiantito. E questa — via! — è l'esagerazione di un artificio logico.

VIII.

La luce forzata — Il nudo.

Mi sono spesso fermato davanti al Besnard segnato al N. 17 nella sala Q — quadro che ha provocato parecchie risate e sollevato di molte critiche, non per il soggetto in sè medesimo — *Sensali arabi che tornano dal mercato* — ma per il colore delle cavalcure montate dai sensali medesimi.

— Molto curioso — ho udito esclamare qualcheduno — l'effetto che fa sui cavalli arabi il tornare dal mercato! Chi sa quali terribili malefatte vi avranno commesso! Uno dei nobili animali diventa rosso dalla testa alla coda e l'altro dalla coda alla testa diventa violetto!

Il Besnard però non è un idiota — egli va messo fra i no-

vatori, fra gli apostoli, sia pure fra i visionarii, ma in lui c'è la stoffa dell'artista vero. Dunque vuol dire che quello strano, quel curioso effetto di colore, che assumono i cavalli su una strada di Blidah, egli lo ha visto o credette di vederlo. Però è un effetto violento forse tanto casuale da non essere estetico, certo di tal genere e specie da rasentare la caricatura.

— Se un cavallo — diceva un altro — venisse qui, potesse vedere e parlare, protesterebbe.

Ma effetti di luce vibranti, violenti, direi quasi spasmodici non abbiamo soltanto sui cavalli arabi di Paolo Alberto Besnard. Alcuni li hanno cercati nella natura, come per esempio l'americano Harrison nei *Fuochi del sole* che pare infiammino tutta una foresta. Altri lo hanno voluto cercando un contrasto fra il chiaro intenso, tagliente del paesaggio, e gli uomini, gli animali, gli oggetti dei quali si compone il quadro, come per esempio il norvegese Gustavo Wentzel nel *Funerale d'un marinaio,* un quadro di costume, e per il momento rappresentato e per la linea e per il contrasto della luce e del colore appunto — dei rossi e degli azzurri carichi, fortissimi sul bianco acuto della neve — un quadro dicevo, dei più caratteristici. Altri, e sono parecchi, lo hanno voluto usando di una luce naturale a bella posta guidata e regolata, oppure creando a uso e beneficio della propria idea pittorica una luce artificiale.

Restiamo nei quadri di costume.

Il norvegese Gudmund Stenerser rappresenta *La notte di San Giovanni.* Da noi, in Italia, quella notte si gozzoviglia omericamente. Lassù al Nord, si accende, pare, una piccola catasta di legna su un prato, e si accontentano di sedere attorno alla catasta per udire qualche canzone popolare suonata sul violoncello. È una scena poetica — specie se il suonatore non strimpella, ma canta.

Luigi Cima dipinge i fabbri nella fucina ed è la luce del ferro incandescente che fantasticamente illumina le teste dei lavoratori. Così l'americano Moore pensa a una fucina, per averne il violento effetto del fuoco sulle faccie dei suoi marocchini che commentano le notizie della guerra di Melilla. E Vittorio Cavalleri in

Ospitalità montanina, fa posare attorno a un gran falò uomini, donne e bambini intenti a preparare la cena.

In Stenerser, in Cima, in Moore, in Cavalleri evidente l'intento di colpire l'immaginazicne del riguardante con un tratto di virtuosità pittorica — accademici o quasi nella fattura i tre primi, più libero nella tecnica il Cavalleri, il quale possiede maggiore varietà negli artificii del disegno e nelle furberie della tavolozza, dalla quale ricava anche un vivace contrasto di chiaroscuro, più accentuato degli altri, quindi più appariscente.

D'una lampada si serve anche Michele Gordigiani per complicare, dirò così, gli effetti ottici della sua giovanetta *Mattiniera* guardantesi nello specchio — una virtuosità anche questa, compiuta però con talento e senza esagerazioni o caricature, sicchè il quadro, esposto al N. 16 della sala G, trova ammiratori.

Io però — mi pare di averlo fatto comprendere in queste rassegne — voto per la semplicità del pensiero e della forma, anche perchè nella semplicità trovo o mi par di trovare — il che in arte vale spesso il medesimo — la sincerità. Ecco perchè ammiro i contrasti tizianeschi di luce che sfolgorano nei quadri di Arnold Böcklin, sicchè le figure di lui assumono le proporzioni della grand'arte antica, tanto il pittore è proclamato appunto di quest'arte antica uno dei preclari cultori fra i contemporanei nostri — ma mi è più caro, mi attrae maggiormente col suo fascino blando, originale, essenzialmente moderno, Robert Brough, il quale (N. 2 Sala R) volendo nella natura un contrasto di luce, osserva la battaglia fra il Sole e la Luna, e la luce che ne risulta — nè fulgente come il Sole, nè pallida come la Luna, ma un amalgama che sta fra l'uno e l'altra, e partecipa delle due qualità luminose — diffonde con simpatica armonia su uomini e cose, senza chiedere al contrasto quanto una fantasia esaltata di poeta-pittore avrebbe potuto chiedere ad esso. Il suo quadro poteva diventare magari epico, magniloquente come quelli del Böcklin — è dolcemente idilliaco e il tono gli si confa meglio. Ecco perchè — torno alla prima idea — mi par puerile l'artificio di Walther Firle nella *Maria,* scarsamente illuminata da una piccola lampada collocata sul pavimento; e mi apparisce volgare e caotica la tela di Carlo Hartmann nella quale è racchiusa la *Visione di Faust*, una trascrizione pittorica lontana le mille miglia

dalla purezza di linee, di tocco, di inspirazione, di sentimento del poema goethiano.

Anche i cupi effetti della luce nella Notte — simboleggiata classicamente dal Böcklin — furono osservati nella realità, senza però soccorso di cataste o di lampade accese, da due artisti, un italiano e un olandese: dal Maiani e dal Dake — quello grave più che non lo comportasse il soggetto, ma non senza espressione; l'olandese intenso, profondo, tanto che il suo quadro vanta una medaglia d'oro giustamente guadagnata non ricordo a quale esposizione.

La breve chiacchierata sugli effetti violenti luminosi mi porta a dire qualche cosa del nudo, poichè alcune delle femmine senza veli esposte presentano appunto, con maggiore o minore efficacia, un effetto luminoso.

Ho letto in un giornaletto clericale un terribile sproloquio contro il nudo in generale e contro questo dell'Esposizione Internazionale in particolare. Diceva quel buono e pio scrittore che un dieci centimetri di cencio non scema il valore anatomico (*sic!*) delle opere, anzi vi aggiunge quello non meno raro dei panneggiamenti (*sic!*) — e soggiungeva che gli antichi dipingevano sì il nudo, ma noi in quest'epoca di progresso non dobbiamo errare come quei miserelli, imitandoli... Si vede che il collega crede di vivere ancora nel tempo in cui le danzatrici mettevano per ordine della polizia le brache verdi, e non ha letto ciò che Zola in *Rome* scrive della Santa Teresa berniniana venerata in chiesa.....

Ve li figurate voi dieci centimetri di cencio addosso alla *Danae* di Carolus-Duran, alla *Ninfa* di Henner, alla ispiratrice del *Poeta* del Goltz? Quelle siffatte brache verdi impallidirebbero!

Ma io sfondo le porte aperte. Abbiamo all'Internazionale dei nudi belli o brutti — non ne abbiamo alcuno che sconfini dall'arte per entrare nella pornografia. La castità che può avere un nudo in arte — cioè la potenzialità di dare immagini estetiche e non pruriti o esaltazioni sensuali — è all'Internazionale rispettata. La *Danae* di Carolus-Duran, la quale aspetta la mistica pioggia d'oro, posa voluttuosamente — e si capisce, ma la sua

carne, quantunque modellata da mano esperta, ha tali apparenze di inverosimile, che la si guarda più come la realizzazione di una fantasia poetica, piuttosto che come la riproduzione di una realtà possibile e trovabile. Nè la buttirosa *Ninfa* dell'Henner riproduce qualche cosa trovabile e possibile. Possibile invece la mulatta nuda del Sargent, stupendamente disegnata e colorita e intonata, tale però come soggetto da ingenerare piuttosto un'ammirazione riflessa che una sensazione diretta.

Un nudo roseo, vero, reale, non corretto, accarezzato, apoteizzato dal pennello dell'artista — un nudo che pareggi le palpitanti e premiate *Modelle* che il Paulsen espose nel '95, quest'anno non c'è.

L'americano Tarbell ha cercato su un nudo di donna gli effetti di una lampada coperta da un grande ombrello giallo e rosso — Giuseppe Casciaro anche lui ha tentato di raggiungere il suo scopo, un altro effetto di luce cadente sulle spalle della sua florida donnina.

E in generale questi nostri pittori — il classico Böcklin sta ancora superbamente appartato — hanno posto la donna nuda fra le verdi fronde, al fresco; vedete *In Arcadia* di Alexander Harrison, *Bagno improvvisato* di Pietro Pajetta, *Estate* di Jacomb Hood, la *Ninfa* del Kramer, l'altra *Ninfa* del Goltz, i *Bisbigli silvestri* dello Skarbina, *Fioritura nova* di Cesare Laurenti.

Il nostro Laurenti sale nella sua visione pittorica a un' altezza originale per sè e per noi e dovrò riparlarne poi a lungo. Qui lo ho ricordato, per escluderlo, per separarlo; egli sta a sè, mentre gli altri hanno qualche punto di contatto; nessuno però ci dà della bellezza femminile o una magistrale modellazione da rivelare lo studio e la conoscenza profondi del corpo della donna, o una rappresentazione forte e suggestiva di nudità in piena luce.

Il Pajetta si avvicina più degli altri al vero — e la sua contadina, che dimentica il gregge per bagnarsi nel rio, nulla contiene di arcadico e molto di reale e di solido. Egli però ha voluto il nudo per il nudo e lo dipinse nell'ombra, perchè avesse importanza da sè e stesse nell'ambiente più virtualmente che materialmente. I nudi dell'Harrison invece sono chiazzati di giallo e di verde — il sole che passa attraverso le fronde e le foglie del bosco arcade produce i suoi effetti. La prospettiva è buona, l'aria

circola dentro al quadro, ma linea, pose, atteggiamenti hanno spirito e forma un po' grossolani e ci mandano lungi, molto lungi dall'idea dell'Arcadia, senza darci una immagine peregrina della forma femminea.

Quanto agli altri — appaiono o freddi o trascurati o leccati — insignificanti in generale e per gli occhi e per i sensi, con buona pace dello scrittore, cui ho accennato dapprima, il quale pare sia di fibra tanto sensibile da accendersi.... per un niente.

Concludendo. La nobilissima arte di ritrarre classicamente il nudo ha qui due dei suoi campioni, il Böcklin e Carolus-Duran per varie e diverse ragioni apprezzati e discussi. Quanto al nudo vero, reale, con tutte le sue palpitanti imperfezioni, i suoi contrasti di luce e ombre, bisogna — abbiate pazienza — che o ci fermiamo un momento a cercarlo, osservando Ettore Tito che dà al nudo un'importanza relativa all'ambiente e all'idea madre del suo quadro, o ci accontentiamo, e può essere piccante, della mulatta del Sargent; o altrimenti — che torniamo, al '95 e alle *Modelle* di Julius Paulsen.

IX.

Bimbi — Angosciati — Vecchi.

Come gli avvocati e i giudici studiano l'*animus* dei rei, così un mio amico ricercava, girando la mostra, l'*animus* dei pittori — e, entusiasmandosi dei raffronti, intesseva un dibattito fra *Pierrot e Pierrette* di Eugenio Blaas e *Il desinare dei piccini* di Alberto Neuhuys. — C'è dentro nei due quadri — ragionava — tutto un trattato, non solo di estetica, ma di sociologia e di morale. La tecnica delle due tele risponde perfettamente al diverso concetto. L'*animus* dell'artista si rivela non solo nel soggetto, ma nel colore, nella pennellata, nello spirito che emana dalla composizione.

Il Blaas veste i piccolini in maschera, li mette nel salotto carico di tappeti e reso civettuolo dai fregi, dalle tappezzerie, dai mobili rococò — l'azione dei piccini vale una grazia di minuetto; lui, gentilmente spavaldo, offre il bocciolo di rosa a

lei che, sapientemente timida, non sa se accettarlo o rifiutarlo. Pare lo scherzo di un quartettino mozartiano — tirato all'ultima pulitura con pazienza da certosino, aristocratico come le personcine ritratte. Arte da signori, ai quali non mancano tempo e denaro da spendere.

Il Neuhuys invece si inspira a figliuoli di lavoratori, a gente che mangia le volgari patate più gustosamente di quanto Pierrot e la sua dolce compagna rosicchino pasticcini. Sono lì, intenti, i marmocchi olandesi aspettando che la magra colazione sia pronta, per divorarla con l'appetito proprio solo di coloro che lavorano e sudano per guadagnarsi il pane. Ed è una tecnica quella dell'olandese svelta, larga, a grandi tratti, quantunque fosca nel colore, ma che pianta, come l'altra del resto, ben ritti i suoi personaggi e loro infonde nelle vene sangue buono e rende loro robusta la muscolatura....

Dipinti i garzoncelli olandesi allo stesso modo dei fanciulli aristocratici del Blaas, farebbero ridere — questi non potrebbero essere sostenuti dalla larga maniera del Neuhuys.

Vuoi che ti dica intero il mio parere? — concludeva l'amico — io ammiro il pennello vezzeggiante di Eugenio Blaas, ma vado spesso a osservare i fanciulli creati dal pennello *più libero* di Alberto Neuhuys. Non so — ma mi pare di scorgere in Pierrot e Pierrette una precoce mollezza, mentre i fanciulli dell'olandese mi lasciano pensare a buoni e robusti operai futuri. Simpatizzo per questi. —

Io lasciai l'amico a dibattersi fra la rosa e le patate, a girare intorno alle sue fisime sociologiche. E, pensando a quanto scrissi in uno dei precedenti articoli, dissi per mio conto che tanto il Blaas quanto il Neuhuys, pur così diversi nell'*animus* e nella tecnica, hanno un punto comune — l'aver posto i fanciulli in una azione confacente alla loro età, anzichè, come tanti altri, in un'azione dolorosa o affliggente.

L'angoscia umana ha ben altri interpreti alla Seconda Internazionale!

Vittorio Tessari — artista che sente e sa rendere sulla tèla le bionde e allegre teste delle nostre popolane — si è innamo-

rato, quest'anno come nel 95, della tristezza: — i suoi popolani piangenti al letto di un'ammalata danno un interno dipinto coscientemente e alcune figure rese con giustezza di disegno e vivacità di colore.

Oreste Da Molin — l'umorista dei *Mal nutriti* e dei *Diurnisti* — ha cercato l'ispirazione all'ospedale. Noi penetriamo collo sguardo al di là del quadro, entro la sala in cui il chirurgo invisibile opera su un corpo a noi ignoto. Ma è il corpo caro ai due vecchi, all'uomo maturo, alla ragazza, al fanciullo che aspettano angosciati, e manifestando in vario modo, ognuno a seconda della propria età e del proprio carattere, il senso di ansia, di trepidazione da cui son dominati: l'uomo ritto cupamente pensoso, il vecchio accasciato e stringente sulle ginocchia il ragazzo, la giovane desolata, la vecchia quasi inebetita rivolgente una preghiera alla Madonna. La scena è artificiosa, in qualche tratto artefatta; ma vista bene, sinceramente. Però io dubito che le aggiunga efficacia la grande sala grigia, monotona, accasciante che occupa il fondo. Essa, pel soggetto inutile, pittoricamente apparisce più virtuosa che espressiva.

Egisto Lancerotto e Willy Martens dipingono la *Vedova*. La vecchia dell'olandese, la quale cerca erbe seguita dalla capretta, contiene pregi di composizione e di disegno maggiori che la giovane e robusta donna del Lancerotto, la quale tiene sulle ginocchia la figliuola bianco vestita. Ma l'evidenza del soggetto è nel Lancerotto più viva, l'espressione più forte, come è ben trovato e ben reso il contrasto di colore fra il bruno della madre e il bianco della bambina.

E un'altra vedova è forse anche la donna di Mosè Bianchi, che va, piangendo, in cerca di *cari ricordi* su un terreno brullo e incolto, accanto a case diroccate e cadenti.

Ad angoscia, sovranamente poetica in uno dei più gentili romanzi di Emilio Zola — uno di quei libri che stanno a sbugiardare l'accusa di prosaico e volgare fatta tante volte all'autore di *Germinal* e di *Rome* — si è inspirato l'inglese John Collier. Dipinge la dolce, la sensibile Albina zoliana, in mezzo ai fiori, morta — il suo quadro però per nulla corrisponde alla grandezza poetica e sentimentale del maestro, a cui egli toglieva la inspirazione e deturpava la scena. La pagina di *La*

faute de l' abbè Mouret, dolcissima nella sua originalità — nel quadro diventa appena appena una buona oleografia.

Quadri codesti — il Tessari, il Da Molin, il Lancerotto, il Martens, il Bianchi, il Collier — che, se ci inducono a pensieri tristi, non c' imprimono nell' animo nè una grande sensazione estetica, nè una violenta sensazione pittorica.

Chi aspira a essere violento esteticamente e moralmente in tema doloroso è il francese Georges Rochegrosse.

A lui non basta dipingere *una angoscia umana* — vuol darci l' immagine dell'*Angoscia umana* addirittura. Andiamo in cerca — egli pensa — della felicità; le ardenze del desiderio, le audacie dell' azione, i pensieri, le opere, i delitti non sono che rivolti a quella meta, alla chimera bella e luminosa che ci sta in aria sopra la testa, e va e va e ci sfugge sempre, magari quando ci par d' essere più vicini a raggiungerla e a possederla. Lotta ansiosa, affannosa, terribile di tutti i giorni, di tutte le ore, di tutte le anime; lotta dentro di noi, lotta contro i vicini che stanno per arrivare, lotta contro i lontani anelanti di sopraffarci. Nella lotta chi vince? Pochissimi. I più — uomini e donne, giovani e vecchi, nobili e plebei, deputati e facchini, dame e prostitute — cadono, si frangono, precipitano, muoiono o compianti, o derisi.

L' idea di un poema racchiusa fra le quattro assi di un quadro — l' idea di un grande poeta realizzata da un discreto pittore.

Quindi evidentissima la sproporzione fra il dato e il fatto — fra il pensiero e la forma — stridente l' incompetenza della pittura a tracciare chiara, espressiva, efficace la rappresentazione dell' uomo in battaglia per l' ideale della felicità — il contenuto che protesta contro il contenente — qualche buon pezzo di pittura, qualche testa, qualche figura degne di un pennello sapiente, ma nell' assieme composizione confusa; ammasso di corpi, di gambe, di braccia, di mani alzate, specie di mani alzate, senza una linea armonica e genialmente comprensiva....

Quindi il grande quadro rimasto nell' intenzione dell' autore — il grande quadro mancato! Press' a poco — non so perchè, ma io ho la manìa dei confronti — mi produce un effetto iden-

tico a quello prodottomi dal monumento innalzato a Torino pel traforo del Cenisio!

In più tranquillo aere, cerchiamo all'Esposizione la gente che ha già combattuto per la felicità — e oramai, o vittoriosa o vinta, nulla più spera, vive di ricordi e aspetta serena il giorno finale. Cerchiamo i vecchi — i cari vecchi, così simpatici e attraenti nell'arte e dei quali le rughe, i capelli bianchi e i dolci occhi ebbero tanta attraenza per gli artisti di un tempo — coloro che studiavano davvero l'anatomia, le esteriorità e il sentimento della testa umana.

Riconosco subito che da qualche anno — sbolliti gli entusiasmi per l'esagerato impressionismo — lo studio della faccia umana è tornato in onore.

Io sono innamorato della vecchietta russa di Jean Tavorojnikoff e delle vecchie olandesi di Alberto Neuhuys (quello dei piccolini illustrati dapprima) e di Gerke Henkes.

Le vecchie olandesi sono gravi, si occupano di politica, leggono — grazie a loro! — i giornali; oppure come l'altra, deliziosa nella sua brevità di proporzioni, dell'Haverman, conducono a spasso amorosamente, con pazienza infinita, i bambini. I pittori le fanno oggetto delle più nobili cure della loro tavolozza e del loro pennello: le modellano, le vestono, le adornano di ardite cuffie; — un'arte che nel Neuhuys e nell'Henkes si avvicina ai fiamminghi — nell'Haverman sente più viva l'influenza della modernità.

La vecchietta russa, una poverella — che fa stupendamente il paio con la ragazzina carissima dello stesso autore — è allegra, sorridente negli occhietti cisposi e nella bocca sdentata. — Linda, garbata nei modi, seduce e simpatizza — e il pittore l'ha ritratta a pennellate vigorose, adoperando una tavolozza gaia; pennellate robustamente impressioniste, tavolozza meridionale.

Anche dalla Norvegia son venuti fin qua due buoni vecchi, marito e moglie, Taddeo e Veronica nordici, e il pittore, Jac Bratland, ce li ha mandati negli abiti più belli e nell'atteggiamento più solenne. Eglino festeggiano il giorno domeni-

cale e vanno a spasso — un po' duri nell' espressione, ma forti ancora così da sfidare la gioventù. Due tipi insomma veri, pieni di carattere, quasi quasi come il vecchio pescatore di Ancher Michael, una delle figure più maschie, vigorose e impressionanti dell' Esposizione.

Meno espressivi, anche perchè sepolti nel buio di una tavolozza triste, i vecchi di Paolo Kuhstohs e la vecchia di Battista Costantini, aggirantesi questa in un cimitero verdeggiante fra il grigio cupo delle tombe e che risente lo studio della maniera segantiniana.

X.

Dipingere idee.

Dunque dipingere idee ! L' aspirazione è geniale. Uscire dal campo ristretto della forma per invadere il campo del pensiero e fare del pensiero lo scopo e l' essenza dell' arte figurativa — rendere il pennello emulo della penna, il quadro emulo del libro — mettere la plastica all' altezza della filosofia ; compito alto e nobilissimo ! Ma quali i confini assegnati al pensatore-artista, al filosofo-artista ? Fin dove potrà arrivare il pennello a *dire* per farsi intendere come per via di raziocini, di invocazioni, di perorazioni o di apostrofi ? La idea sarà essa signora della forma, o la forma — elemento principe dell'arte — renderà sua ancella e sua serva l' idea ? Un quadro di pensiero varrà in quanto abbia valore pittorico o basterà esso, il pensiero, a coprire le deficienze della pittura ? Avverrà una lotta fra questi due elementi che vogliono prepotere ognuno per conto suo — e, nella lotta, chi il vincitore ? E quale degli artisti avrà il petto corazzato di bronzo, la vista acuta e penetrante e la mente serena e culta — avrà insomma il genio per ingaggiare la battaglia e vincere in nome della formula tanto amata e tanto combattuta : *dipingere idee ?*

Il problema non è difficile a sciogliere, rimanendo nell'ambiente della Seconda Internazionale. Qui — alla stregua dei fatti — si dimostra che gli idealisti e i simbolisti, degni di

questo nome, son pochi; che nella maggior parte dei casi l'idea viene applicata per illusione dell' artista a una comunissima espressione formale; che, in ogni e qualunque caso, vale l' elemento pittorico: il disegno, la composizione, il colore — senza dei quali l' idea o non avrebbe il suo giusto valore o rimarrebbe tanto oscura da non comprenderne l' essenza e la portata.

Josef Israels due anni fa signoreggiava all' Internazionale con le *Donne di pescatori*, un quadro dal quale l' idea della miseria, della abbiezione di quelle povere creature, risultava quanto reale e terribile, commovente altrettanto. Il quadro aveva la stessa forza — e più forse — dell' apostrofe del più vibrato e convinto socialista. Quest' anno le *Povere contadine* di Pierre Josselin de Jong e le *Filatrici* di Jacob Kever — che pure partono dalla idea israelsiana — perchè non hanno la stessa potenza di commovere, di appassionare, di condurre l' animo nostro al pensiero della miseria umana? Nient' altro perchè e il Josselin e il Kever come pittori non valgono l' Israels, il quale nelle stesse imperfezioni e scorrezioni sue trova elemento di maggiore efficacia rappresentativa. La mano del coloritore pareggia in vigoria la mente del dipintore.

Qualche cosa di simile può ripetersi per le *Formiche* di Vincenzo Caprile, una tela nella quale l' intensità dell' espressione è più intenzionale che reale — e la rappresentazione non corrisponde in chiarezza alla perspicuità della idea, di cui fu una delle prime espressioni plastiche il *Proximus tuus* del D'Orsi.

E se il *Proletario* di Ferdinando Vesel rende l' idea-madre della miseria, della fatica inane, del logoramento dell' esistenza a cui quest' uomo è soggiaciuto per tant' anni, l' effetto è dovuto soltanto alla modellazione, alla plastica della testa — cui il pittore ha dato un aspetto pallido, smunto, avvilente...... aspetto che può essere del resto di un proletario emaciato come di uomo uscito da grave malattia.

Parecchi han pensato di rendere sulla tela l' idea degli effetti psichici su chi suona e su chi ascolta la musica — ma quanti hanno dipinto qualche cosa che valga la pena di esser ritenuto nella memoria?

Io dubito che un suonatore di violino, di violoncello o di pianoforte sia soggetto estetico nelle linee generali e nei movimenti. Potrà il pittore, ritraendolo, dar prova di spirito di osservazione, come il Tommasi nella testa attenta del giovinetto che cava le *prime note* dal violoncello, ma Ernesto Oppler nei suoi *Accordi,* Giorgio Sauter (l' autore di quegli *Amici* modernissimi che formano soggetto di tante discussioni) nella sua *Musica* — se hanno voluto sconfinare dalla pittura per raggiungere un effetto virtuale diverso e più alto — si son sbagliati, perchè la nero-vestita pianista e la bianca violinista non hanno che la sola importanza che viene loro dall' essere dipinte con una certa originalità e un certo gusto, la pianista aristocraticamente seducente, la violinista intensamente occupata della sua melodia.

Arturo Castelli anche lui, inspirandosi alla musica, ha dipinto, illustrando la cornice di versi leopardiani, la ripercussione delle note sull' anima e quindi sul volto di tre persone — un vecchio, un giovane e una fanciulla. E non dico che il quadro — specie nella testa del giovane — non abbia dell' importanza pittorica ; ma lo studio degli atteggiamenti, l' artificio della composizione non giungono a rendere perfettamente l' idea. — L' idea sta scritta nel catalogo — la forma non la illumina, non la rispecchia. Quelle tre persone potrebbero anche ascoltare un facondo oratore, un narratore di fatti, come direbbe un cronacista, impressionanti, e la loro psiche non darebbe risultati esteriori diversi. Il che forse potrebbe voler anche significare che nell' arte si arriva fin dove si può e più in là è temerario cimentarsi.

Finezza e leggiadria di contorni e un sentimento dolce e simpatico rendono cara la *giovane che canta* di Walther Firle, così bene la cantante e l' accompagnatrice sono immedesimate, immerse nella loro azione ; — ma il solo che *dice* bene per via di linee e di colori ciò che dire voleva, è John Alexander, il quale, anche allontanandosi dalla realità e avvolgendo tutta la scena in un' atmosfera oscura, mistica, che rende incerti i contorni delle persone e delle cose, ha reso una immagine plastica, esatta, per quanto possibile, del sentimento emanante da un notturno di Chopin o da una romanza di Schumann. E certamente

la signora che siede al *Piano* interpreta, inspirata, Schumann o Chopin.

***

Vestite tre fanciulle come al buon Antonio Scalvini tante volte piaceva adornare le vaghe ragazze che recitavano e cantavano le sue operette e avrete i *Simboli di primavera* come li intende Walter Crane — mettete un bel pezzo di donna, nudo il seno, forte e quasi maschio il volto, in mezzo al verde, in un' atmosfera verde e avrete la *Voce di primavera* di Robert Fowler — sdraiate sulla molle erbetta, in una bella campagna, questa donna rigogliosa e appetitosa e avrete *Ultimi fiori* del Fowler medesimo — lasciate divertirsi in un prato tre donnine nude sì ma, pur troppo, rachitiche e vi sarà palese la *Primavera* come la vede nel suo cervello Ludwig von Hoffmann — lasciate coglier fiori, sorridente, una giovane ben nutrita dalla testa alle piante, senza veli o bende, e vi si parrà innanzi la *Primavera* pensata da Josef Engelhart — ma poi concludete che questi nudi e questi fiori, se vogliono rappresentare il rinascere o l' invecchiare della natura e farcene sentire il profumo e infondercene la poesia, il loro errore è evidente, perchè in fondo in fondo non rappresentano che la sinfonia pittorica (più o meno bene esplicata) del nudo femminile in mezzo al verde e al gaio colore dei fiori.

Quasi una maggiore efficacia vedo nella *Primavera* di Luigi Corinth e nella *Festa del Corpus Domini* di Alberto Aublet. Questi hanno cercato nella realtà la forma della loro idea e se non hanno dipinto un bel quadro, si è perchè il pittore nell' un caso e nell' altro non vale l' ideatore.

Dichiaro che certi particolari di Arnold Böcklin non li capisco e non mi piacciono, ma egli almeno — quantunque si serva di fiori, di erba, di donne nude in posa classica e di angioletti nudi nell'aria svolazzanti e baciantisi — mi canta davvero nella gran festa del colore intenso, vivo, smagliante, quasi tagliente, l' *Inno di primavera* che mi promette nel titolo della tela. La inspirazione, il periodare, la scelta delle immagini non saran sempre purissimi e peregrini — ma l' inno in Böcklin c'è — mentre in tutti gli altri o l' ideatore non vale il pittore co-

me nel Fowler — o il pittore non vale l' ideatore come nel Corinth.

*
* *

Io vorrei dirvi del torrente di idee che si sprigiona dall' acquarello — molto accurato e diligente nella condotta delle scene — *Il Circolo della vita* di Leopoldo Burger, ma v' invito invece ad ammirare con quanto maggiore semplicità e ingenuità di forma e maggior chiarezza di simbolo ha detto la stessa cosa lo scalpellatore del famosissimo capitello terminante una delle colonne a pianterreno del nostro Palazzo Dogale.

Vorrei andare, andare anch' io *Verso la luce* come la donnina, del pastello di Roberto Ferruzzi, pallida, grave, circonfusa di veli e di nubi — ma, cercando di pensare a ciò che il pittore ha pensato, non arrivo a capire verso che luce ella vada e perchè vada — e accolgo e plaudo al pastello come..... a una bella e simpatica opera decorativa inspirata a un motivo di forma femminile.

Vorrei far mia la *vis-comica* del dittico di Jef Leempoels e la tragica paura che dovrebbe scaturire dal trittico di Frédèric Lèon, dei quali ammiro i rari pregi di forma — ma i personaggi del Leempoels, che *erigono a saviezza la propria follia*, mi paiono inconcludenti, e il carnaio umano del Lèon, che fa tanta impressione all' Eterno Padre, forse appunto perchè parto di una esagerazione della morte nata nella fantasia dell' artista, mi lascia nel pensiero indifferente e freddo.

*
* *

Scevero dagli altri e riunisco: Laurenti, Dettmann, Delug e Puvis de Chavannes. Miglia e miglia distanti dagli altri nella genialità del pensiero fissato per via di linee e di colore sulla tela, anch' essi valgono però solo in quanto valga la loro pittura. Nella battaglia fra idea e forma, questa è che vanta ancora il diritto di prepotere e di vincere.

Molti hanno scherzato su *Fioritura nova*, dicendo che il Laurenti augura il fiorire e quindi un futuro di donne pallide, esangui, che non varrebbero davvero le nostre care donnette rosee e grassottelle, vecchie quanto è vecchio il mondo. Ma sia che vuolsi la fioritura auspicata dal poeta — rimane la genti-

lezza fine, toscaneggiante dei delicati contorni, del languido tono della pittura laurentiana, e questo basta al successo del quadro presso le anime gentili.

Molti non hanno afferrato subito il concetto della *Notte santa,* dovuta al forte e profondo pennello di Ludwig Dettmann, e si son persi in quei contrasti di persone e di cose e specialmente di luci — ma poi il fascino, il bagliore della luce intensa spiovente dal cielo accompagnatrice dell' angelo bianco nunzio della buona novella, luce che rompe aspramente l' oscurità della notte, penetra per ogni dove e contrasta coi fuochi accesi qua e là sulla terra, ha scosso e conquiso la folla. Siamo nel campo della virtuosità pittorica, è vero — ma sotto di essa palpita un cuore appassionato e si rivela una mente indagatrice dei sentimenti umani. Il simbolo incita la forma, la forma sorregge il simbolo.

Alois Delug — il felicissimo riproduttore dei *Venti di marzo* di due anni fa — s' è fatto nelle *Norne* grandioso e magniloquente. Tutto non è perfetto nel suo dipinto, ma la distribuzione delle tre figure, il loro movimento, lo stesso contrasto di colore fra il verde diffuso ed il giallo dorato del fondo rendono felicemente il pensiero mitologico, solenne, delle Parche tedesche, a cui il pittore si è inspirato. A me, osservando le *Norne*, mi par di udir sorgere intorno al quadro la melopea che grado grado percorre tutti i gradi della soavità e della austerità polifonica — la mistica melopea di Riccardo Wagner.

Quanto al vecchio e glorioso Pierre Puvis de Chavanne impossibile dire e giudicare dell' opera sua dal poco e non del migliore che si vede all' Internazionale. Dell' opera del simbolista-decoratore di Francia bisognerà tener conto invece nelle impressioni generali che serviranno di conclusione.

Ettore Tito e Pietro Fragiacomo.

Pioveva — e la luce scialba dell' atmosfera pregna di vapori cupi turbava l' armonia pittorica dell' Esposizione, intristiva i quadri, anche quelli allegri.

Eppure nella sala F una tela, risplendente di tutta la sua

luce, nella atonia generale, rivelava viemaggiormente la sua propria essenza luminosa. Alludo all' *Estate* di Ettore Tito. Pareva che il raggio salutare, benefico del sole si fosse tutto raccolto su quell' acqua mossa e su quei liberi bagnanti al cospetto della smagliante natura — pareva quasi che, di là, dall' *Estate*, i raggi solari potessero partire, vivificando e gli altri dipinti e l'ambiente.

In quel momento — mentre la luce grigia dell' atmosfera distoglieva dall' osservazione di tante opere che, in pieno sole, si valutano al loro giusto prezzo virtuale — in quel momento, dicevo, si poteva comprendere più che mai la potenza pittorica di Ettore Tito.

* * *

Degli italiani, venuti a misurarsi in questa nostra gara internazionale dell' arte, tre specialmente dimostrano di possedere le facoltà dell' intelletto e della volontà necessarie a comprendere i progressi dell' estetica e della tecnica, ad assimilarsi i prodotti più ragionevoli delle ricerche moderne, a vedere al di là delle vecchie scuole e delle vecchie formule per quanto riverite e consacrate dai maestri e dal tempo : — il Tito appunto, il Fragiacomo e il Laurenti. Del Laurenti però mi riservo di dire a lungo in altro capitolo.

Ho già affermato che l' Esposizione del '95 è stata, non solo diletto per il pubblico e mercato buono per gli artisti, ma altresì — al contrario di quello che io prevedevo — ammaestramento. Ammaestramento al pubblico ed agli artisti.

Infatti l' influenza nordica — dal '95 al '97 — è in Tito e in Fragiacomo evidentissima. Senza i danesi, gli svedesi e i norvegesi e un po' anche i tedeschi — senza Achen, Tuxen, Ancher, Pedersen, Kolstö, Sinding e Dettmann, non avremmo avuto il Tito e il Fragiacomo che rifulgono quest'anno all' Internazionale. Pensate alla *Processione* del '95 e confrontatela con una qualunque delle cinque tele esposte quest' anno dal Tito ; — pensate a *Un saluto* o a *Tristezza* e confrontateli con *Al vento* e *Calma crepuscolare* esposti questo anno dal Fragiacomo, e giudicate. Due anni fa e l' uno e l'altro non si disco-

stavano radicalmente dal carattere della loro arte; quest'anno elementi novi sono già entrati nel contenuto della loro pittura; per qualità diverse vanno esaminati e giudicati; effetti di altra indole essi cercano e in gran parte raggiungono, con quel talento e quella scioltezza di modi, che bastano a qualificarli artisti di razza.

Possiamo discutere sul come e sul quanto — abbiamo anzi il dovere di analizzare fino a che punto si possa e si debba arrivare nel processo di assimilazione ch' eglino hanno coraggiosamente e genialmente tentato, e questo processo lo faremo. Però deve essere, prima di ogni altra cosa, ben definito che Tito e Fragiacomo hanno davvero e sul serio occhi per vedere, mente per pensare, coraggio e mano pronta ad agire.

*
* *

Dei cinque quadri di Ettore Tito, *Sulla laguna* mi piace poco — lo paragonerei alla caricatura d'un'impressione marinaresca. Le figure buttate là, troppo alla brava; la luminosità e la colorazione piuttosto di caleidoscopio che di sole sull'acqua; certe scorrezioni di disegno non lo rendono simpatico. Gli altri quattro invece — per ragioni varie — possedono una forza di attrazione singolare, penetrante, indimenticabile una volta subìta.

Il movimento nell' *Estate* — simbolicamente resa da maestro che sa usare della realità per esprimere la sensazione di un fenomeno naturale — è addirittura meraviglioso; il sole sferza e scherza sull' acqua, sui corpi nudi della donna — bellissima — degli uomini, dei fanciulli e manda bagliori e produce riflessi e ombre d' una sincerità peregrina. L' immagine nella fantasia dell' artista, tosto nata, fu resa sulla tela dal pennello con rapidità tale da conservarle tutta la sua freschezza e genialità.

La bella donnina, che signoreggia arditamente nel *Settembre* e sulla quale è usato del bianco con tanta sapienza di tono e di tavolozza, ha impronta decorativa originale e piena di *charme*; potete trovare esagerato qualche particolare, esuberante qualche rilievo, ma su quel chiarore di cielo, di aria, di cose, di persone e di animali — c' è dentro anche un cane — riposate l' occhio tranquillo e vi ricreate.

Girate lo sguardo invece su *Autunno* e su *Sotto la pergola* — e lo stesso pennello, la stessa tavolozza, vi danno, ugualmente sinceri, altra gente, altra natura, altri animali, altre cose, quantunque sieno ancora gli effetti luminosi quelli sui quali l' artista calcola principalmente per l' attraenza delle sue pitture. Egli vi mostra ora contadine e popolane vere, come vi ha mostrato prima carni nude vere e una vera *mondaine* in grande *toilette* lussureggiante — e vi dipinge veri colpi di sole e riflessi veri sul monte e sòtto la frasca, come prima ve li aveva dipinti veri sull' acqua, sui corpi nudi o sull' ampio boa piumato della bella donnina.

Certo dei pittori italiani Ettore Tito — calcolato nei suoi cinque quadri, raggruppate le varie e diverse qualità di invenzione, di osservazione, di composizione, di tecnica, sparse nelle cinque tele, è uno di quelli che si dimostrano più fecondi e più vivi — vivi nel senso di effervescente, inquieto, di anelante alla perfettibilità, di moderno, di sano nel pensiero e nell'azione.

Egli non ha il quadro principe — come non lo ha (torno alla prima idea), il Fragiacomo — ma egli e il Fragiacomo riassumono in sè medesimi — fra gli italiani — una maggior somma di energie faconde e feconde.

Come nel '95, Pietro Fragiacomo porta alla mostra una marina e un paese.

Le piccole barche a vela volano in balìa del vento. Un breve tratto di cielo occupa la parte superiore del quadro — il resto acqua, sbattuta dalla raffica, acqua d' un azzurro intenso, tagliente, soffocante, rotto da qualche tratto bianco di spuma. E le barche vanno — vanno davvero.

La calma del crepuscolo scende sulla campagna; su un campo di biade, sul rivo che scorre lento nel mezzo, sulle case lontane — una quiete solenne regna entro alla cornice scura e ci parla il linguaggio di mistica poesia. L' acqua bagna lieve la sponda e la sponda grigia sale per breve tratto fino a toccare il bel campo giallo, d' un giallo carico, acuto. Le case e il resto illumina dolcemente la blanda luce celeste sapientemente diffusa. Un piccolo capolavoro di pittura, di pensiero, di

sentimento. Le voci della natura interpretate da un artista che le sa comprendere e le sa amare.

*
* *

Ed ora un po' di ragionamento.

Ripeto senza i nordici e senza il Dettmann, qui venuti due anni fa, non avremmo il Fragiacomo e il Tito di quest' anno.

Pur essendo così differente nel soggetto, nell' intendimento, nell' idea fondamentale, in tutto, *Calma crepuscolare* ha qualche analogia d' ambiente col *Funerale* di Ludwig Dettmann; in quella, qualche cosa è dell' impressione campestre che ha inspirato questo al pittore tedesco. La tavolozza un' altra — la volontà creatrice un'altra, il sentimento un altro; non un' analogia che tolga o scemi originalità alla nova manifestazione estetica, ma l' impressione del *Funerale* rimase certo ben fitta nella mente di Pietro Fragiacomo e ivi fecondò e germinò.

Certamente — a vederla sui quadri, a giudicarla dalle visioni e manifestazioni estetiche — l' acqua del nord assume parvenze di consistenza e di colore diverse dall' acqua nostra. Sui quadri dei danesi, dei norvegesi, degli svedesi l' acqua pare densa — e sferzata dai raggi del sole, mossa dal vento o dall' andare dei natanti, striata dalla strana colorazione del cielo in certe ore della sera e della notte, essa si divide e suddivide con una tal quale regolarità meccanica in linee dure, taglienti, dai colori cupi, intensi, stridenti nei contrasti di chiaro-scuro, che all' occhio nostro — assuefatto alla scorrevolezza, alla limpidezza e alla colorazione quasi sempre blanda e dolce della nostra acqua sotto i raggi del sole pieno o crepuscolare — paiono linee e colori esagerati, fuori del vero.

Osservate il mare del Tito e il mare del Fragiacomo e poi dite se essi non abbiano piuttosto i caratteri dell' acqua nordica che quelli della nostra.

È vero che l' uno e l' altro non hanno mai detto o lasciato scritto che l' *Estate* e *Al vento* fossero dipinti dalla spiaggia di Lido o sulla laguna, e a loro basta averci reso l' immagine giusta — come infatti resa ce l' hanno — di una vivace scena estiva in mare e di alcune barche a vela mosse rapidamente dal vento — ma io soggiungo che sarà sempre meglio conservare

all' opera d' arte il carattere della terra e dell' acqua ove è nata, perchè l' arte non perda il suo stesso carattere nazionale che le aggiunge fascino e ragione d' essere e credito. I danesi, gli scandinavi vengono qui a mostrarci dipinto il loro mare — e noi, a noi e agli altri mostriamo dipinto il nostro, così bello e solenne e per nulla degli altri invidioso.

Ma Tito e Fragiacomo hanno voluto e saputo rubare ai marinisti nordici il mistero della tecnica ardimentosa — della tavolozza originale; hanno detto a sè medesimi: lo sappiamo anche noi codesto processo di linee e di azzurri cupi e di gialli stridenti e smaglianti che, uniti, danno una combinazione strana, iridescente, fosforescente tanto da abbagliare chi guarda — abbiamo capito anche noi che questa forma e questa scienza ci esprimono superbamente questo genere, questa categoria di idee pittoriche. — E hanno messo in pratica la scienza nova.

Saper fare però come gli altri non significa copiare gli altri — ed ecco dove devono provarsi il talento e il criterio dell' assimilazione, per la quale non si perde l' originalità propria, ma la si rafforza, la si nutrisce, la si rende meglio atta a sempre nove e più potenti esplicazioni.

Dei due — il Fragiacomo nel processo di assimilazione è più innanzi del Tito. In *Calma crepuscolare* la derivazione si scorge appena, forse anzi moltissimi non la trovano e ad altri sembrerà ozioso o ingiusto o fors' anco maligno l' averla trovata. Nell'*Al vento* la derivazione si vede nell' intensità del colore. Egli insomma, il Fragiacomo, ha trasfuso quasi completamente un altro sangue nel suo, un' altra volontà nella sua, un altro desiderio nel suo — e ne è uscito un altro artista, vicino, molto vicino alla perfezione.....

Il Tito invece — fors' anche perchè più focoso nel concepire e nell' attuare, più irruente nelle manifestazioni esteriori del suo pensiero — è nel processo assimilatore meno innanzi; perciò alcune parti delle sue tele, così ricche di sole, quasi esuberanti di vita — sentono di più il carattere degli elementi derivati. Sì — il sole può rendere e rende battendo sull' acqua e sulle carni nude quel genere di effetti che il pittore ha visto

nella fantasia e ha dipinto. Con una minore forza di tinte, con una minore intensità di toni egli però avrebbe ottenuto effetti a noi più vicini e ai nostri occhi quindi più cari. Egli stesso se ne è accorto — chè nei suoi quadri esiste una progressione verso il mezzogiorno e una regressione dagli effetti visti sui nordici; esse si manifestano passando da *Sulla laguna* a *Estate*, da *Estate* a *Sotto la pergola* e a *Settembre*.

Qualche passo ancora — ripeto — e Fragiacomo avrà raggiunto nella sua arte quel grado di perfezione che è possibile nelle cose umane — qualche passo di più e lo avrà raggiunto nel suo genere anche il Tito.

Rimane assodato che l' uno e l' altro — per quanto hanno pensato, divisato e creato — meritano nella seconda Internazionale uno dei primi posti.

Fuori e dentro del Vero.

Cesare Laurenti è una gentile anima di artista — le idee, anche forti o dolorose, passando attraverso la mente sua, assumono forma eletta e mai priva di grazia. Dipinge le Parche, e vi associa l' immagine della giovinezza — dipinge la parabola della vita e sceglie l' espressione del dittico, entro il quale le figurine vaghe e i colori pallidi rendono men crudele il pensiero che la parabola ha per l' uomo una triste fine — dipinge a pastello le sembianze di una giovinetta bionda e ne esce un capolavoro di eleganza e di venustà.

Cesare Laurenti mira a poetare, a uscire dai confini della sua arte, senza però snaturarne l' essenza e il carattere — vuole che la forma pittorica si estolla dalla volgarità dei temi, delle forme e magari anche dei colori. Egli anela a esprimere qualche cosa che colpisca la mente piuttosto che gli occhi, il cuore piuttosto che la mente. Egli vede da pittore, ma sente da letterato.....

In questi ultimi tempi, per esempio, gli è parso che la pittura fosse campo ristretto ai voli della sua fantasia — e ha guardato in faccia ai poemi di pietra, di marmo, di bronzo e di mosaico — e ne ha provato la suggestione, ne ha sentito

la grandezza. Ma io non debbo e non posso alzare il velo che finora ha coperto Cesare Laurenti architetto — qui parlo del pittore.

*
* *

Cesare Laurenti è un' anima gentile — e la sua *Fioritura nova,* come è inspirata dalla gentilezza di lui, così canta un inno alla gentilezza che per la via degli occhi entra in tutto il nostro organismo sensorio e volitivo. Essa è effetto ed è causa insieme dello stesso sentimento. Scaturisce da fonte pura e ci infonde sensi di purità.

Io la considero come l' augurio che sieno finite una buona volta — e così pur fosse! — l' êra e la fortuna della volgarità, tanto cara agli spiriti comuni.

Fioritura nova, nata fuori del vero, meglio fuori del verismo, è composta di elementi tolti dal vero solo in quanto e per quanto essi fossero indispensabili a dare l' immagine reale — il nudo femminile, il prato fiorito e il cielo sui quali si proiettano i diafani corpi delle dee. Ho detto dee — e mantengo l' epiteto. Niente di bassamente terreno è in loro; non la concupiscenza della carne, non la provocazione del sorriso, non la voluttuosità della movenza. Castità nel colore, castità nell' atteggiamento delle gambe, del busto, delle teste fini, delle braccia specialmente, che si distendono in movenza ritmica classica e si intrecciano con un garbo di linee e di composizione da innamorare. Così naturalmente, non solo per ragion di toni, ma altresì e principalmente per ragion di ispirazione e di volontà, hanno finezza e garbo e gentilezza il prato, i fiori e il cielo.

Il colore, quel colore, contribuisce a rendere l' idea — anzi esso ne è parte sostanziale. Ho visto *Fioritura nova*, riprodotta per mezzo della livellatrice fotografia, e *Fioritura nova*, senza il carattere suo proprio del colore, pare il divertimento di tre vere donne, di una semplice cintura vestite e danzanti sul prato. Essa perde il suo aspetto genialmente poetico.

Accennando a questo quadro laurentiano, lo ho qualificato toscaneggiante. Infatti la derivazione botticelliana è evidente — come è evidente che un artista toscano contemporaneo, il Simi, potrebbe, messo in certe condizioni, pensare e dipingere,

conservando il suo proprio carattere tecnico, qualche cosa di simigliante. Il Laurenti però ha il vantaggio della maggiore snellezza e della minore meticolosità.

È un progresso quest'arte del Laurenti? Certo che sì — un progresso, poichè è soltanto dopo un raffinamento ragionevole del proprio intelletto che si giunge a rendere in modo così squisitamente pittorico un'idea immateriale.

*
* *

Un differente, ma non meno notevole processo di raffinamento si è compiuto anche nel cervello di Vittorio Bressanin. Nel '87 egli volle dipingere il supremo momento della Repubblica Veneta — e presentò alla Mostra Nazionale *L'ultimo Senato*, una pittura robusta, di carattere decorativo, ma della quale l'idea non risultava nè espressiva, nè chiara. Ora, pensando ancora alla Repubblica, il Bressanin, nel suo criterio più equilibrato, ha circoscritto la visione pittorica in un confine più ristretto e quindi più adatto all'arte sua. Lasciando da parte Paruta e Foscarini, si è ispirato al Goldoni — e il Goldoni gli ha suggerito la *Bottega del caffè* — un ambiente ricco di tipi, di costumi, di macchiette gustosi per originalità di linee e vivezza di colore. Dall' *Ultimo Senato* a questo *Caffè* il progresso appare magistrale nella sveltezza del concepire e nella solidità del dipingere. Forse sfollata di qualche figura, la scena, se non più chiara, diverrebbe più snella — ma tipi, macchiette maschili e femminili dicono eloquentemente dell'epoca e del costume, lo dicono in forma moderna, conservando il vecchio sapore e senza riprodurre ciò che in questo genere altri hanno compiuto di bello e di buono. Dipingendo uomini e cose che non ha visto, il Bressanin dimostra di averli, in ogni modo, compresi.

*
* *

Il vero! Ricalchiamo dunque il terreno della verità che l'artista deve avere realmente veduto — il vero dal quale chi esce, si perde, e per cui vince chi, sapendovi rimanere, sa anche circonfundere l'opera sua in un'atmosfera di poesia personale, perchè il quadro non paia una fotografia colorata.

Rientriamo sul terreno del paese e della marina — nel quale

abbiamo alla fine del precedente capitolo lasciati Fragiacomo e Tito.

Girando la mostra parecchi si chiedono: — Ma quale la verità nei quadri di paese? Da Claude Monet a Franz Courtens — da Giovanni Segantini a Luigi Mion — da Ludwig Dettmann a Max Liebermann — da Evert Pieters a Julien Duprè si passa per metodi così differenti e spesso così manifestamente contraddicentisi da non poter sceverare, se non dopo lunghe osservazioni e lunghi ragionamenti, il buono dal mediocre, il vero dal falso. E infatti, nella pittura di paese, le scuole si affermano, i metodi si manifestano — e la battaglia fra il vecchio e il novo, fra il classico e il moderno, fra chi vuol l'immagine netta e precisa e chi crede sufficiente l'immagine dell'impressione ricevuta da una scena o da un fenomeno di luce e di colore, fra chi ama il colore compatto, unito, e chi lo studia diviso — questa battaglia, dico, si impegna vivace, ardita, e quelli che possedono più polvere, cioè maggior quantità di fosforo cerebrale, sparano un numero maggiore di colpi, ossia avvincono a sè con maggior forza di attrazione la parte più intelligente del pubblico.

Perchè, prima di tutto, per comprendere in arte, bisogna sapersi affiatare con l'artefice e mettersi dal suo punto di vista, e rifare il processo che egli ha compiuto per giungere alla sua conclusione estetica. Se il vostro entusiasmo, per esempio, lo riservate per la *Prateria*, un gingillo di Julien Duprè — — come volete immettervi nell'arte (non dico quella dei due quadri qui mandati, per verità non dei migliori e dei più espressivi) di Claude Monet? *La Prateria* vi sembrerà un capolavoro di precisione — la *Veduta di Ventimiglia* e il *Paesaggio di primavera* confusi e bambaginosi. Se non volete accettare che la fulgidezza pittorica della *Eco* di Franz Courtens, vi parrà caotico e forse pazzesco il paesaggio delle *Lavoratrici di merletti* di Max Liebermann. Se vi piacciono i vezzi del Mion, troverete il Segantini falso e antipatico.

Eppure verità e bellezza sono compatibili con ognuna delle scuole e ognuno dei metodi che alla Mostra combattono le battaglie dell'intelletto e dell'arte — ogni scuola, ogni metodo possono aspirare a raggiungere quel tanto di ideale che è dentro

alla loro indole, quando sia sincero l'artista che sceglie la tecnica da lui creduta più atta a rendere l'immagine del proprio pensiero, il contenuto della propria inspirazione. È ammessa qualunque ricerca pur che la mente e la mano provino la sensazione giusta e la sappiano giustamente interpretare. In una galleria, Dettmann può stare benissimo a fianco di Monet — Courtens accanto a Liebermann — Pieters a braccetto di Segantini.

*
* *

Dico subito che la maggior parte degli italiani presenti all'Internazionale, dà prova di una bella sincerità di propositi e di tendenze; anche coloro che non si scostano dalla propria via, anche coloro che anelano al raggiungimento del proprio ideale senza aver potuto ancora esprimerlo intero. Questo anzi parmi il carattere principe della sezione italiana, nella quale pur mancano — per renderla completa, per dar precisa la somma delle forze, delle energie, delle aspirazioni italiane — Michetti, Morelli, Boldini, Carcano, Rota, Simi, eccetera.

E in tutti si scorge — specialmente nei veneziani, che portano fra gli italiani il massimo contributo — uno sforzo nobile e quasi sempre fecondo di buoni risultati.

Vedete Bartolomeo Bezzi. Nel *Preludio della sera* ha abbandonato la cifra, che cominciava a riuscire monotona e appare più sintetico e ricco di nova poesia: nel suo quadro non solo è vivamente sentita la parte materiale del paese, ma la leggiera vaporosità delle nubi ingombranti molta parte della scena e la luce dolce e sapientemente diffusa danno il giusto carattere del tempo e dell'atmosfera.

Vedete Millo Bortoluzzi — un giovane di robusta tempra e di forti propositi, destinato a dipingere un giorno o l'altro il capolavoro del quadro di montagna — di quella montagna a cui ha consacrato gli entusiasmi del suo talento e della sua arte. Nella sua *Vallea solitaria* la ricerca, forse un po' artificiosa, dell'effetto coloristico, non nuoce alla grandiosità del paese e del sentimento infusovi, sentimento uscito veramente dall'anima del pittore — e nel *Sole cadente* non si sa se ammirare più la scelta del paesaggio, la forza della colorazione sul verde e sulle

case del fondo o il giusto e suggettivo riflesso solare che involge tutto il dipinto in un' aria dorata simpaticissima.

Vedete Francesco Sartorelli, un altro innamorato della montagna, della quale studia con amore infinito ogni balza per strapparne un motivo pittorico — innamorato del lago, del quale adora la trasparenza, i riflessi, le ombre. Egli manda alla Mostra *Mattino* e *Visione del lago*. Il primo, un po' vecchio nelle linee, ma caldo di inspirazione, robusto di fattura, perspicuo nel sentimento — la seconda, bosco, acqua e nubi, largamente composti, disegnati, dipinti, vale come un canto alto, solenne, penetrante all' orrido del monte specchiantesi sulle quiete acque. Essa è certo una delle inspirazioni pittoriche più originali della Esposizione.

Vedete Giuseppe Miti Zanetti. Dei suoi due quadri — *Alla foce del Piave*, *Nella Malaria* — la diversa intonazione, raggiunge due differenti, ma egualmente forti, effetti luminosi. Anche sulle tele di lui, come nella maggior parte dei quadri di paese italiani e stranieri, è voluto un effetto solare — effetto che si potrebbe dire la nota dominante della seconda Internazionale. Ma, mentre in *Foce del Piave* il sole vivifica i campi, le case, l' acqua che si intravede nel fondo — in *Malaria* domina la cupa tetraggine dell' atmosfera grigia che pesa sulle cose e sugli esseri. Il primo vibrante di colore — il secondo tetro, misterioso, doloroso, esprimono ciò che il pittore pensava e voleva.

Aggiungo che nessuno di questi ultimi nominati — Bezzi, Bortoluzzi, Sartorelli, Miti Zanetti — si dà alla ricerca di mezzi tecnici o novi o strani; ognuno pensa a raffinare sè medesimo e a trovare nella sua propria natura l' *ubi consistere* . . . . .

La figura nel paesaggio.

Mi sono più volte fermato davanti al quadro di Emilio Gola *In Brianza*, per trovare la ragione della figura grande di donna in primo piano. Il pittore milanese volle dipingere un paesaggio o un quadro di costumi o l'uno e l'altro insieme? Le proporzioni della contadina brianzuola, corrispondono a quelle delle figurine che si scorgono più in là e a quelle del paesaggio? Insomma que-

sta donna è la parte principale o accessorio del quadro — così luminoso del resto e così vivacemente impressionista?

Concludevo non essere tanto intimo il rapporto fra la brianzuola e il paesaggio, da non poter separarli — l'una non soccorre l'altro e viceversa così da produrre un assieme perfettamente armonico. O la figura è il principale e allora essa non risalta convenientemente sul fondo — o la figura è accessoria e allora essa esorbita dalle linee che le dovrebbero essere come accessorio assegnate. In altri termini, il Gola, quadro che rivela talento di osservazione e sicurezza di colorimento, manca di una delle qualità indispensabili: l'unità di visione. In esso figura e paesaggio non nacquero nello stesso amplesso del volere coll'inspirazione.

E del Gola, girando di qua e di là per le vaste sale, cercavo, chi meglio e chi meno bene avesse saputo concepire figure e paesaggio nello stesso attimo, in modo da conservare appunto l'unità della visione estetica.

*
* *

Gli olandesi bisogna proclamarli maestri in quest'arte di popolare di esseri, uomini o animali, il paesaggio — e accanto agli olandesi mettere, maestro dei maestri, un tedesco, il Dettmann.

Considerata la Mostra da questo punto di vista — il suo capolavoro si chiama *Sera di festa* di Ludwig Dettmann.

Non occorre cercare sul catalogo il titolo, per comprendere la forma e la poesia del dipinto. Potrete discutere sull'intonazione generale un po' *vinosa*, ma dovete ammettere che ogni linea, ogni pennellata, ogni effetto di luce e di ombra costituiscono le parti di una unità inscindibile nella armonia dei suoi particolari e del suo assieme. Il sole riflette gli ultimi raggi sulla strada che taglia il quadro a mezzo — la famiglia del contadino si spassa o nell'orto o sulla strada e il padre, forte, robusto tipo di campagnuolo tedesco, un tipo indimenticabile, ritto, addossato alla siepe, sta riposando, contento del proprio riposo e della contentezza dei suoi. Un altro Leopardi potrebbe inspirarsi a questo Dettmann per scrivere un'altra *Sera nel villaggio*; — da esso emana come un caro profumo di calma e di serenità — nessuna delle figure è inutile o dannosa; le case, la vegetazione, la siepe, la strada, direi quasi il cielo e il sole son creati apposta per le figure. Toglietene

una, aggiungetene altre, e il dipinto o direbbe meno di quello che dice o diverrebbe retorico.

Ho nominato gli olandesi. Brava e onesta gente codesti discendenti del Rembrandt! Per eccellenza conservatori, fin troppo conservatori della loro maniera buia e un po' sporca, e punto dediti, per istinto e per tradizione, a darsi alla pazza gioia delle nove ricerche che affannan tanta parte del mondo pittorico!

Nella sezione olandese, che però (sia detto di paesaggio) non vale la sua consorella del '95, sono dodici i quadri, nei quali il paese è considerato per sè medesimo, e quasi una ventina gli altri, entro ai quali figure d'uomini e di animali si muovono nello scenario campestre, illustrano il motivo campagnuolo, danno al verde del prato o dell'orto, al giallo del campo maturo, al grigio o all'azzurro dell'acqua un più intenso significato o da essi ricevono una maggiore evidenza della loro materia e della loro anima.

Sa di accademico, è vero, *In tempo di raccolto* del Witsen — non vantano un deciso carattere nazionale *Il pascolo olandese* del Maris o il *Paesaggio a Presses* del Roelofs — ma, in compenso, i due Martens *La vedova* e *Nell'orto* — *Povere contadine* del Josselin — il *Ritorno dai campi* di Jozef Israels — la *Carretta nelle dune* di Van der Weele, rappresentano qualche cosa di serio e di pensato. La figura — modellata come si modellava una volta, prima cioè che l'impressionismo trovasse tanti seguaci poveri di ingegno e di disegno — non soverchia nell'ambiente, non ha impicciolita la propria essenza materiale od estetica. Non si può separare l'idea dello zappatore del Martens dall'idea del giardino su cui zappa, nè allontanare le due piccoline contadinotte dell'Israel dal bel campo su cui camminano, o dal bel cielo rosato su cui si proiettano; non si può disgiungere la sconsolazione della vedova del Martens e delle contadine del Josselin dalla tristezza che destano le poche erbe da esse raccolte — nè togliere la carretta alle dune del Van der Weele, poichè essa vale quanto una pagina di Edmondo De Amicis.

O dove volete soggetto, per esempio, più volgare di *Un campo di cavoli?* Lo dipinge il campo dei cavoli Evert Pieters — un

campo ampio, dove i cavoli d'un bel verde cupo frastagliato crescono rigogliosi. Vi spaziate dentro allegramente e vi par lontana lontana la siepe che lo divide dagli altri poderi — solo lamentate che le nubi ingombrino il cielo e non sferzi sul campo più violento e più caldo i suoi raggi il sole. Ma il pittore per rompere bellamente la gamma del verde, per interrompere la visuale uniforme e monotona del campo, vi ha messo nel mezzo un uomo e una ragazzina che coltivano la verzura — e le due figurine non potrebbero essere più vere, più a posto, più opportune.

Nè con minore senso dell'opportunità, hanno animato i loro paesaggi di pecore e bovi e vacche il Ter Meulen, la signora Mesdag che ha trovato in un effetto lunare un' ottima vivacità di contrasti, il Dake in altro, forse esagerato, effetto di luna, Taco Mesdag che ha dipinto nubi un po' dure e un eccellente terreno, e il van de Sande.

Per questo riguardo — ripeto — dell'immedesimare la figura nell'ambiente paesaggio e farne un'opera una, la Sezione olandese presenta saggi pregevoli.

*
* *

Nella Sezione austro-tedesca abbiamo, l'ho già detto, il Dettmann che val per tutti e com'aquila vola, e si può aggiungere l'Hoecker, il quale, a debita distanza, si rivela buon poeta nella *Sera* — degli altri, l' Hartmann, nel *Per via*, evidentemente ci tiene al contrasto fra la comica figura del vecchio e quella graziosa della ragazzina, e del paesaggio si serve come di un accessorio; — lo Zügel ha voluto dimostrarci di saper ben dipingere la lana sul corpo della pecora così da poterne quasi toccare e sentirne i bioccoli; — il Firle e lo Sperl, quando avevano dipinto i fiori, potevano risparmiare l' inaffiatrice e i fanciulli che nulla aggiungono al valore — non molto grande — dei quadri; — e Alexander Goltz non può certo pretendere che ci si interessi della giovane persona posta nella *Sera primaverile,* più che non ci si commova del suo *Poeta* alle prese colla accademica nudità della musa a cui si inchina.

Neanche fra gli scozzesi troveremo un tipo di figurazione perfetta nella campagna. Anche essi popolano i loro paesi di animali — esempii: Kay, Rattray, Downie, Mac Bride, Reid Murray,

Spence — qualcuno adopera altresì la figura umana, come Hamilton e Fulton e Terris e Shaw e ancora Rattray e Walton; — ma si direbbe che gli scozzesi — all' infuori del Walton in *Grand' Estate*, nel qual quadro la bambina rossa distesa sull'erba ha un'importanza virtuale e pittorica sua propria e non disgiungibile dall'importanza pittorica e virtuale dell'erba su cui è distesa; o del Fulton, del quale i fanciulli e i conigli composti nei *Giorni d' estate* assumono delle proporzioni speciali e considerevoli — si direbbe, ripeto, che gli scozzesi nei loro quadri di paese non si curino dei particolari per l'impressione generale, specie per l'impressione coloristica, che cercano di ridurre, mi si passi la espressione, allo stesso denominatore. Eglino piuttosto che la somma delle varie espressioni veriste che emanano dalle diverse parti della composizione — ci danno il risultato del pensiero poetico che una data visione reale ha generato nel loro cervello — e questo prodotto, questa visione cercano di rendere, per quanto è possibile, monocromi, per averne una espressione sintetica più precisa. In conseguenza non alberi, case, cielo, uomini, animali noi dobbiamo cercare nei loro paesaggi, ma la unità personale, coloristica della visione — la quale finisce per darci un paesaggio verde, un paesaggio giallo, un paesaggio grigio, un paesaggio rosa, un paesaggio rosso — poesia originale, simpatica, suggestiva, ma nella quale è inutile parlar di figure che scompaiono nella generale intonazione uniforme.

I paesisti francesi pochi e — tranne il Monet, che può appassionare e che appassiona — poco notevoli. I gingilli di Duprè e di Laugée colle loro eleganti figurine da vaso di porcellana divertono i buoni borghesi, azzimati da festa; nè hanno valore da soffermarvisi il quadro di Montènard e quello di Picard, questo piuttosto nordico che francese. Rimarrebbero Raffaelli e Smith — ma i due geniali riproduttori della tumultuosa vita moderna della città non vanno compresi nei paesisti.

Nel Belgio signoreggiano i tre paesi di Franz Courtens — e qualunque cosa si possa dire della tecnica di lui, che non giura per lo stesso verbo, ma da spigliato e impressionista nel-

l' *In Zelanda*, diventa meticoloso, quasi quasi manierato nell'*Eco* e segue una via mezzana nella *Strada della Croce*, certo non si sbaglia a concludere che è un vero artista. E il popolamento dei suoi paesaggi è fatto in modo magistrale: i due bovini imperanti nella foresta dell'*Eco* accrescono grandiosità alla già grandiosa scena della vergine natura nel pieno rigoglio della vegetazione: due uomini sarebbero stati poca cosa per l'effetto che il pittore aveva in mente; — la povera carretta, guidata da misera gente che copre la *Via della Croce*, aggiunge forza e completa la mestizia della mesta scena — e l'affaccendarsi dei contadini nel motivo zelandese, coll' idea del costume rafforza l'immagine del paesaggio. Nella scelta delle figure e degli episodii si manifesta il talento equilibrato e sodo dell' artista.

Gli inglesi — se togliamo il Davis e l'Haite — non brillano in questo genere di arte. Segnalo dei russi le figurine graziose, carine del Makawsky, le quali però non pretendono di voler accrescere fascino a un ambiente, ma stanno di per sè — degli spagnuoli le *Ciarle del Villaggio* di Jimenez, una scena comica — non senza brio e senza verità. Degli scandinavi ammiro più la vigoria dei toni verdi e i contrasti con la vivacissima tinta del cielo — ma segnalo come potente nella figurazione la *Domenica* di Jac Bratland.....

E torno, dove ho cominciato, agli italiani.

Del Faldi la innata grazia toscana si riflette nell'*Inverno*; le figure servono a comporre la linea gentile e il loro sentimento si impronta della mestizia del luogo e del tempo; — nel Mion l'alba dalle rosee dita colora il monte e anima giustamente le donnette che scendono allegre dalla strada, esse aggiungono poesia alla poesia dell'ora; -- nello Scattola il povero contadino che conduce l'animale all' abbeveratoio non arriva a rendere evidente il contrasto voluto dal titolo del quadro, ma hanno per sè stessi, uomo e animale, una non comune efficacia pittorica: — non comprendo perchè ci doveva essere proprio un frate nella *Impressione gialla* di Fulvio Tessitore, nè so rendermi ragione del perchè le due vecchiette del Rosa debbano sedere così distanti una dall'altra in quella buia campagna per scambiarsi le proprie confidenze; — accetto come una prima prova le *Umili esequie* di Luigi Selvatico, nelle quali

il sentimento delle figure e del luogo è superiore di molto alla pittura. E vorrei soggiungere degli animali disseminati nelle varie tele italiane, dal Segantini come dal Grubicy, i quali li hanno assogettati al lavorio della loro tecnica, — dal Bruzzi che ha lanciato don Chisciotte contro un intero branco spaventato, al Manzotti a cui è bastato animare il suo *Paesaggio* di una sola pecora — passando a vedere il Delleani men robusto del solito, il Follini, il Mazzoni, il Tommasi, il Tominetti e il Bianchi, sempre brillante e simpatico, ma nessuno mi dà un tipo di pittura, un tipo di quadro sul quale posare l'attenzione più viva o pel quale intessere un ragionamento istruttivo.

Il Signorini e il Ferraguti dipingono anch'essi — come il Raffaelli e lo Smith, ma con ben altro proposito e ben diverso risultato — la vita delle grandi città....

Mi rimane nella memoria una figura ridente, allegra, pazzerellona, che ho lasciato ultima *pour la bonne bouche.* Essa è la montanina di Vittorio Cavalleri, la quale rallegra il salone rattristato dallo spedale di Da Molin, dal torero moribondo, dal Temerario che scappa, dai deportati in Siberia e dai matti furiosi del Rochegrosse. Essa — la brava montanina — corre, scende dall'erta senza toccar terra. Una cosa meravigliosa, stupefacente. Io ho chiamato la brava ragazza il *miracolo dell' Internazionale!*

Le cose più curiose.

Dall' «Ala azzurra» alle mani di Consalvo.

Qualche mio buon amico ha visto bellissimi, sfolgoranti di pensiero, i due quadri — chiamiamoli, per intenderci, così — di Fernand Khnopff; io li ho trovati duri a digerire quanto il cognome del pittore: sei consonanti e una sola vocale!

Una donzella rossa e bruttina, il braccio destro alquanti centimetri più lungo del vero, offre qualche cosa — non ben definita ancora, quantunque Raffaele Mainella me ne abbia dato una definizione piccantissima — offre..... qualche cosa a un

busto, che può essere quello di un dio e quello del primo imbecille che capita. Questo tutt' altro che ben disegnato, e di colore scialbissimo, insignificante. In catalogo si chiama *L' offerta*. Figuriamoci che profondità di filosofia, sopratutto di etica o magari di metafisica sta in questa testa sgraziata, in questo braccio infinito, in questo busto anonimo! Rinuncio a dare delle spiegazioni esaurienti.....

E rinuncio anche più volontieri a spiegare *Un' ala azzurra* — la quale spunta al posto dell' orecchio destro su un volto statuario. Sovrasta al volto una donna spettrale; vi stanno sotto un panno, un drappo azzurro tanto quanto l' ala e una gemma. A primo colpo pare il saggio di comporre in ornato di qualche mediocre allievo d' accademia. Se foste capaci di leggervi qualche cosa di più alto, di più sublime, vi prego di darmene contezza. Dice il Vangelo: Bisogna istruire gli ignoranti!

*
* *

Jakob Smits, belga — e Arturo Rietti, italiano di Trieste — il primo con la *Mondatrice*, il secondo coi due pastelli *Studio di testa*, hanno qualche affinità nel modo di lumeggiare la concezione pittorica. Eglino la involgono in un' atmosfera scura, quasi nera, entro la quale risaltano maggiormente vivaci nel contrasto le parti chiare. L' italiano nel sistema esagera in confronto del belga — questi si presenta più corretto nell' assieme della composizione e nei particolari: la *Mondatrice* anzi può essere qualificata una figura ben modellata ed espressiva, specialmente per l' attenzione che la donna presta al suo umile servizio.

Gli studi del Rietti invece rivelano un talento incompleto, fantastico, irregolare, che va in cerca dello strano per lo strano. Le due teste — di donna — hanno alcune parti, gli occhi, per esempio, vivissime e lumeggianti per buon artificio, non solo la testa, ma il pastello intero. Ma in uno dei due studi le proporzioni delle braccia non corrispondono a quelle del viso — e nell' altro il collo troppo lungo e la mano e il braccio formanti un angolo di 45 gradi scemano il pur buono e quasi simpatico sentimento della fisionomia.

Ma chissà che al pittore non importasse appunto di rivelarsi per mezzo di una stranezza!

* * *

Ho visto più gente ferma davanti *Un trattenimento musicale* di Josè Benlliure y Gil che davanti i due pastelli di Gaetano Previati *Il Resegone* e il *San Martino* — che stanno esposti sulla parete di fronte al *Trattenimento* suddetto. La pittura spagnuola, come tecnica, è agli antipodi dei pastelli italiani — e i soggetti non hanno alcun punto comune; ma il Previati, col suo modo di fare, nei due pastelli portato alla sua ultima espressione, riesce a rendersi tanto confuso e pesante che pochi lo capiscono e pochissimi lo amano — mentre la fantasticheria del soggetto spagnuolo, senz' avere in sè la forza di volontà e la dose di talento che distinguono il Previati, affascina l' osservatore superficiale.

Si tratta di una specie di tregenda — maghi neri e nere streghe che assistono a una accademia di musica e ballo data da piccoli diavoli rossi, in una cupa spelonca. Può essere che il quadro riproduca qualche leggenda popolana — e può darsi che sia soltanto parto della immaginazione del pittore, che vi si è sbizzarrito a disegnare a punta di pennello figurine vivacissime e a combinare con un certo gusto il nero nel rosso e viceversa.

Ben diverso il Benlliure dal suo compatriota Sanchez, il quale per un trattenimento musicale si accontenta di una bambina prodigio e la pone al pianoforte, in mezzo alla numerosa e aristocratica famiglia, estatica a udirla, in una smaglianza di colori chiari da far venir le traveggole.

Fra i pittori italiani più robusti di colore e sicuri della modellazione va certo annoverato Antonio Mancini, di Roma. Egli afferra bene il carattere plastico della figura che vuol dipingere — ne comprende finemente l' animo — vive l' attimo che rappresenta la vita della persona ritratta. Esempi: la popolana, cui pone per titolo *Meditazione* — e il monello che egli chiama *Il piccolo antiquario*. Si direbbe che egli, il Mancini, gitti a casaccio il colore sulla tela, a chiazze, specialmente nelle parti non vive — ma da quel suo modo quasi sprezzante scaturisce un giusto intendimento estetico, che vuol dare cioè alle parti vive, alla carne, la maggior potenza di penetrazione e di suggestione.

Ma non gli basta essere a suo modo e lodevolmente espressivo, originale. Egli ricerca a qualunque costo un' altra originalità, più..... nova, anzi novissima, anzi esclusivamente sua ora e per sempre come l' addio di Otello. Antonio Mancini manda all' Esposizione due buoni quadri, nei quali il colore è rotto da alcune linee parallele orizzontali e verticali, un reticolato, paragonabile alla riquadratura di cui i riproduttori di quadri e i mosaicisti si servono per ricopiare esattamente il modello.

Chi mi sa dire la ragione logica, tecnica, magari estetica di quel reticolato manciniano — che deturpa il dipinto e non gli aggiunge nessun carattere, nessun sapore, nessun significato?

— Vedi — mi diceva un artista — non può essere che una..... americanata: il sorprendente per il sorprendente; lo sbalorditivo per lo sbalorditivo!.....

Infatti dev' essere così — poichè *Meditazione* e *Il piccolo antiquario* furono acquistati da un americano. L' americano, si vede, ha capito e quindi ha comprato!

Si potrà anche non simpatizzare pei quadri di piccole o di piccolissime dimensioni — ma certo è che essi debbono avere certi caratteri di precisione, di finezza, di eleganza che sono insiti nella loro natura appunto di minimi.

Si potrà anche pensare che non vale la pena di perdere giorni e mesi a dipingere pelo per pelo cagnolini lunghi un centimetro o bicchierini un millimetro alti per averne un risultato compassato e freddo; — si potrà anche deplorare magari codesto; ma, soggiungo, il quadro piccolino, fatto alla brava, con quattro pennellate impressioniste, quasi si trattasse di dare l' immagine di una grande scena campestre o di un tratto di marina, è un non-senso, una cosa impossibile, un errore di metodo.

Abbiamo all' Internazionale di piccoli quadri due buoni pastelli di Giuseppe Casciaro — due pittori in campagna nell' esercizio delle loro funzioni, dell' Aranda — e il *Preludio di una battagliuzza* del Quadrone.

Questo il prototipo dei piccoli quadri. Si tratta di una lotta

che sta per impegnarsi fra cani sugli avanzi del pranzo padronale. Il mondo minuscolo (gli animali, la stanza, la tavola, le suppellettili, persino la cortina distesa e illuminata da un raggio solare) è trattato con quella esperienza, regolarità, esattezza matematica, singolarità, le quali il pittore piemontese ha messo alla prova in cento dipinti. Egli e il Bouvier, meissoneggiando, tennero alta per molt' anni quest' arte quieta, minuta, in cerca di quisquilie, la quale ha ricevuto un forte colpo, anzi parecchi colpi fortissimi dalla dottrina che insegna che, per avere il vero, non importa dar tutto il vero nelle sue anche minime, anche più insignificanti manifestazioni — poichè il quadro deve dare la sintesi di un' osservazione, e non l' analisi delle singole parti e particelle di cui l' azione si compone.

E infatti questo si sente da tutti, è nell' aria, tanto che in dieci anni — prendo come punto di partenza l' Esposizione Nazionale del '87 — anche il pubblico, che rimaneva a bocca aperta davanti ai Quadrone e ai Bouvier, e ne parlava entusiasta, ammirando i pennelli che avevano saputo rendere persino il lustro degli stivali, le cuciture delle stoffe, la trama delle tappezzerie e le teste dei chiodi confitti sui muri, oggi passa freddo e indifferente davanti al Quadrone che fa dei quadrettini, e anche davanti all'Aranda, quantunque il pittore spagnuolo abbia cercato di togliersi un po' della leziosaggine delle cose piccine, senza potersene liberare del tutto, poichè — ripeto — essa è insita nel genere.

Infatti — per ragion dei contrarii — andate a vedere che cosa è riuscito a dipingere nel suo *Consalvo morente* Ascanio Chiericati, volendo fare dell' arte franca, spigliata, a grandi tratti su una tela di brevissime dimensioni e trattando il soggetto, altamente poetico, del poema leopardiano. Povero Consalvo, che ceffo ! Si domanda come mai donna Elvira si sia invaghita, sfrenatamente invogliata di quell' uomo così orrendo ! Ma passi per il brutto ! lui muore e bello già non può essere. Ora, ella disperatamente si gitta sul letto, su lui — e le loro mani si intrecciano. Osservate codeste mani — e fate la proporzione fra l'immagine e la conseguente realtà. Consalvo e Elvira potrebbero mettersi in una baracca — altro che audace vaneggiamento leopardiano ! — e mostrare al pubblico le appendici delle loro brac-

cia. Niente di più mostruoso si sarebbe mai visto sulla faccia della terra in fatto di mani.....

Se Ascanio Chiericati avesse seguito — volendo fare un piccolo quadro — le orme di Giovanni Battista Quadrone, avrebbe almeno immaginato e dipinto un Consalvo cristiano e due mani ragionevoli.

*
* *

Queste le cose più curiose della Seconda Internazionale a Venezia.

Ancora Marine e ancora Paesi.

Signori del mare proclamo i danesi: eglino lo vedono non soltanto con sguardo d'aquila, ma lo sentono, lo amano, ne conoscono intimamente ogni molecola — e altrettanto sentono, amano, conoscono coloro che del mare e pel mare vivono. Il pescatore di Michael Ancher è il prototipo degli uomini di mare esposti all'Internazionale. Nessun altro pittore, di nessun'altra nazione, ha colpito così vero e così giusto. Nella fisionomia del pescatore di Skagen si direbbero riassunte tutte le caratteristiche dell'uomo nato, vissuto e morituro sull'infido elemento, del quale ha imparato a sfidare arditamente o incoscientemente l'infedeltà.

Nella mostra stessa potremo trovare qualche termine di confronto — e ognuno dei termini trovati non gitterà che nova luce sul quadro di Michael Ancher. Guardate i *Pescatori bretoni* di Edmondo de Pelezieux — charissima la derivazione danese, altrettanto chiara la deficienza di impronta, di colore, di movimento, di verità. Ancher ha visto; de Pelezieux fa di maniera. Guardate *L'ordine è di far vela* di Henry Scott Tuke e lo troverete insignificante — l'inglese non ha l'evidenza plastica del danese nell'interpretazione della scena marinaresca. Guardate l'*Attenti agli scogli!* di Bartolomeo Giuliano — e troverete, in confronto della classica semplicità del danese, la retorica meridionale nell'acqua, nel gruppo umano che sta sulla barca, nel soggetto, in tutto.

Nè l'Ancher rappresenta quanto la pittura danese può dare

in fatto di impressione e di figurazione marinaresca. Egli — a mio gusto — eccelle nel modellare l'abitatore del mare nel preparargli un condegno sfondo; e quando vuole il lusso di poetare pennelleggiando, allora inventa un mare chiaro, fulgido, luminoso e sulla spiaggia mette le fanciulle vaganti anche più chiare, più fulgide, più luminose del mare e forma un tutto abbagliante. Ma, accanto a lui, se Niels Petersens Mols col suo *Arrivo del battello di salvataggio* casca nell'artificioso e nel bambaginoso, Peter Severine Kroyer, nella *Partenza dei pescatori*, rappresenta la sintesi di una visione complessa, nella quale uomini, barche, mare e cielo sono ravvolti come in un'atmosfera estetica piena di sincerità, di bellezza, di fascino.

Io ammiro volentieri le stupefacenti notti norvegesi di Otto Ludwig Sinding e di Johannes Müller; le ammiro, poichè, per ragion di confronti estetici, mi rammentano l'esclamazione di Ibsen del *Piccolo Eyolf*: “ Che aria spietata ha oggi il fiord! Eccolo là, così pesante e indolente! Grigio di piombo, con striscie di luce gialla e riflette le nuvole! „ ma le ammiro perchè immagino, fissandole sulle tele, l'entusiasmo che produrrebbero nel mio animo gustandone nella realtà l'immensa poesia, piuttosto che per la loro forza morale come soggetto di pittura o come finezza di esecuzione. L'Ancher e il Kroyer, per converso, mi sollevano non soltanto il pensiero fino all'altezza poetica della verità rappresentata, ma lo fermano sul soggetto e sulla tecnica della loro opera d'arte, prescindendo dalla realtà.

Rivali, competono coi danesi gli olandesi — e primo caposcuola, Hendrick Willem Mesdag — ma appaiono più vecchi di ideali e di tecnica, più attaccati alle loro formule e quasi stanchi di esse — tanto che il Mesdag medesimo, pure librandosi a una bella altitudine, non raggiunge le solenni sfere onde andò celebrato e amato nel '95 per il *Ritorno dalla pesca* e la *Sera d'estate*. L'acqua è la stessa, è lo stesso il pittore, meno però impressionanti e suggestivi i soggetti e le opere.

Ai danesi i francesi, per esempio, non possono contrapporre alcuno — il Griveau è duro, giallo, inverosimile; il Cottet insignificante nel suo desiderio di nordeggiare. Gli scozzesi mantengono ancora, e sempre, anche dipingendo il mare, il loro carattere quieto, dolce, soave — prototipo Tom Robertson in

quel suo edificante *Mare d' argento*, bellissimo, ma non così vivo e forte e robusto come il mare di Ancher e di Kroyer. E dei belgi, Albert Baertsoen, correttissimo nella composizione e nella prospettiva, risulta nel colore compassato e freddo — e Victor Gilsoul più forte e più luminoso, ma anche più duro del Baertsoen.

*
* *

Degli italiani, parecchi — come il Fragiacomo, ma ben distanti da lui per ingegno, per pratica, per intuizione esatta del valore dei mezzi adoperati — sono andati alla ricerca di novi mezzi per interpretare il mare.

Così Giuseppe Sacheri ha creduto che bastasse simulare il movimento dell' acqua per dare al riguardante l' idea dell' acqua — Gian Luciano Sormani ha supposto che bastasse chiazzare di giallo, a tratti, a pennellate ardite, come nel fiord di Enrico Ibsen, una massa grigiastra per avere tal e quale il riflesso del sole sul..... canale della Giudecca — e Guido Grimani, buttandosi in braccio al grigio, ha visto in esso la salvezza della sua marina; tentativi codesti lodevoli nel loro punto di partenza, inefficaci nel risultato, per mancanza di preparazione, ovverosia di fusione del mezzo nel pensiero e nell' azione di chi doveva impiegarlo e l' ha impiegato.

Chi è rimasto nella propria tecnica, lo Zanetti Villa, per esempio, ha saputo ben trasfondere nel quadro il pensiero che lo dominava — e Giorgio Belloni ha strappato un altra volta alle furie dell' Oceano un canto pieno di vita e di maestà, rispondente (sia detto per incidenza) più del tema famigliare *Torna a fiorir la rosa*, alla sua indole audace e franca.

Balbi Valier, ricordando il Fragiacomo del '95, non ha perduto il suo tempo, ma ha trovato un motivo smagliante di colore e simpatico all' occhio ; — e la signorina Ippoliti dal Cordevole ha studiato, e non senza un qualche buon risultato, la trasparenza di una massa d' acqua limpida e quieta.

*
* *

Ho lasciato ultimo Guglielmo Ciardi, perchè i suoi due quadri, così diversi di soggetto e di inspirazione, mi servono ad allacciare le due parti di questo capitolo.

Il *Crepuscolo a Venezia* di Guglielmo Ciardi — tecnicamente perfetto — piuttosto che la riproduzione del vero vale come un sogno pittorico. Il poderoso illustratore della marina veneziana, vagando colla fantasia nelle sfere serene dell' infinito, vide Venezia inondata di una luce uguale, uniforme, intensa e calma nel tempo stesso, e riprodusse sulla tela la visione. Ma io direi che il quadro, se è troppo fantastico per dare l' immagine della verità, ha poi in sè troppo realismo per sollevare l' anima del riguardante là dove il pittore voleva trasportarla. Il quadro insomma può parere o troppo caldo di inspirazione e di colore — o troppo freddo e insensibile, secondo il punto di vista da cui lo si esamina; se da verista o da idealista.

E questo e quello rimangono invece ammirati davanti al *Civetta*, davanti la maestosa grandiosità della roccia brulla e calda di colore, che fa vivo, quasi stridente ma originale e severo contrasto col paesello sottoposto, dove il grigio della strada e delle case, il verde forte, cupo dell' erba danno all' ambiente un carattere di pace e di serenità da infondere in noi, condannati al lavoro forzato della vita turbinosa e afosa della città, il desiderio di gustarle sul sito. Ed è anzi questa la qualità principale dell' autore celebrato di *Messidoro* — attenersi alla tecnica consacrata dalle tradizioni e dagli autori più insigni; amare i particolari, non cadendo mai nella leziosaggine e rendendo della campagna, del monte, non solo le esteriorità fuggevoli e mutabili, ma la intimità. Perciò fu chiamato maestro.

Così giungeranno più facilmente alla meta agognata quanti vorranno essere quello che sentono di poter essere, senza andare in traccia a tentoni, a vanvera, di una originalità (alludo sempre a noi italiani) che non corrisponde all' indole del nostro ingegno, del nostro pensiero, delle nostre aspirazioni estetiche, come non corrisponde al carattere, al sentimento del nostro cielo, della nostra terra, della nostra aria.

Per tali idee, accetto la solidità classica che Marius Pictor riesce a dare alle sue case, alle sue strade, ai marmi dei quali adorna le proprie tele — la accetto, perchè vi leggo l' anima nobile e culta dell' artista che pensa e comprende in quel modo marmi, strade e abituri.

Sento invece una mediocre attrazione verso la artificiosità

coloristica, più voluta che sentita, di Augusto Sezanne e verso i mezzi adoperati da Battista Costantini, il quale non vuol essere mai qualche cosa di per sè stesso — e negli *Ultimi passi* segantineggia, mentre nell' *In ottobre* pare avviato alla maniera che fu cara a Bartolomeo Bezzi.

Il Cabianca, un veterano valoroso, sta fermo al suo posto e riesce a farsi scorgere in tanta ansia di nove elucubrazioni e di novi ardimenti — invece Eugenio Buono, andando immaturo verso altri ideali, mi fa una *Campania,* forse *felix*, certo *frigida.* E altri come il Follini, il Reycend, il Gignous, l'Avanzi, non avanzano o avanzano a stento, forse perchè non hanno fede profonda, inconcussa nei mezzi della propria arte e non sentono la forza di trasformare sè medesimi per trasformare anche la propria arte medesima......

Mi fermo quindi con più viva simpatia a riguardare e a riesaminare i due Chitarin, nei quali scorgo, non solo una pregevole sincerità di impressione e di tecnica, ma una speciale attitudine, a cui l' artista principalmente si affida, per trovare un effetto che possa esser simile ma non uguale agli altrui.

E su questo momento fermiamoci.

In generale — e le eccezioni son pochissime — non si può dire che sui quadri della Seconda Internazionale dominino i *cieli azzurri* diletti alla celeste Aida. Essi predominano, imperano, taluno potrebbe dire anche pesano su certe tele norvegesi, ma il fatto avviene perchè avviene in quelle nordiche regioni il fenomeno. Io parlo dei nostri cieli azzurri e dico nostri per comprendere una gran parte dell' Europa di mezzo e meridionale. Ebbene no — cieli azzurri niente affatto, ma crepuscoli mattinali e serali, notti o, altrimenti, cieli coperti o frastagliati da nubi.

Il sole non sfolgora mai i suoi più cocenti raggi su uomini e cose. Le nubi costituiscono un vecchio, ma comodo e bellissimo artificio per movimentare il quadro e lumeggiarlo con maggiore facilità e magari con maggiore virtuosità, se qualche raggio solare rompa i vapori e trovi un libero pertugio — e i pittori in generale si adattano al vecchio, comodo e facile

artificio : gli olandesi come gli scozzesi, i belgi come gli italiani. Perciò, in generale, un'intonazione severa e quindi monotona. Anche sulle scene di tumultuose città moderne, così largamente vedute e modernamente capite dal Raffaelli e dallo Smith, pesa come la paura del bel giallo dorato, infuocato del sole che brucia uomini e cose, e vi incombe il bianco di biacca, più elegante forse, ma non più vicino al vero. Perciò un più vivo apprezzamento dei fasci luminosi che piovono sull'*Estate* del Tito — più simpatico il sole che tinge le povere case nell'*Anna di Brittany* del Brough e i sontuosi palazzi nel *Panorama di Dordrecht* del Klinkenberg; perciò più apprezzati i luminosi studii orientali dello Scattola, un giovane cui spuntano le ali per andare in alto; perciò le subite e poi illanguidite ovazioni al riflesso solare sulla faccia e sulla schiena di alcuni personaggi del Répine. Naturalmente, non potendo aver tutto, ci si accontenta del meno.

Chi sa darci il sole, cioè l'aspetto delle piante, dei fiori, dell'acqua, specie dell'acqua, in un bagno di sole — è Claudio Monet, che ho già chiamato un precursore.

Il precursore però ha mandato qui uno dei capitoli meno facondi della sua bibbia, una delle strofe men tornite e men fresche del suo poema. L'apostolo parla, ma un po' di raucedine turba la limpidezza del timbro della sua voce. Il gran pregio, il pregio sovrano della luminosità qui offuscano la tenuità dei soggetti e certe ingenuità della fattura che non lasciano distinguere la essenza vera delle varie cose — erbe, fiori, acqua, aria — ritratte......

Ma insomma è in Monet che s'impara a vivere sotto l'impero del soleone senza rimanerne abbacinati. E se io non diverrò pazzo come Osvaldo Alwing, gridando: *Voglio il sole! voglio il sole!* pure dirò a tutti : *Guardate che anche i cieli azzurri e la terra baciata fervidamente dal sole possono e debbono essere soggetto di arte!*

Fra tecnica e tecnica.

Parlano tutti di tecnica, anche molti di quelli che per l'indole dell'ingegno e degli studii non dovrebbero occuparsene *ex cathedra* — e parecchi, troppi, degli artisti moderni danno ad essa importanza singolare, predominante, tanto da credere di avere raggiunto le altezze dei maggiori antichi o moderni e di averle anzi superate, se nella ansietà, nella febbre della ricerca sieno riusciti a scoprire qualche sistema di impasto o di divisione dei colori o di preparazione della tela o di uso di una data tinta o di un dato rapporto di colore — così da non doversi più impensierire se il quadro abbia o non abbia consistenza virtuale di pensiero, di sentimento, di forma o di poesia.

Parlo dunque — e non solo per seguire l'andazzo, ma perchè è dell'indole di questa rassegna — di tecnica un pochino anche io.

E per vedere quale e quanto peso abbia la tecnica nel valore reale, positivo, definitivo di un quadro — per giudicare se sia proprio vera, reale, incontestabile la importanza predominante che si dà ora alla tecnica o meglio alle originalità, alle scoperte, alle trovate, alle stranezze della tecnica — prendo a esaminare due quadri di figura, dei quali la tecnica non è vecchia o vieta o tradizionale o comune, ma frutto di ricerche, se non proprio originali dei pittori in discorso, però nove, discusse, combattute, appassionanti pro e contro, artisti, critici e publici intelligenti: esamino *Venduta* di Augusto Morbelli e *Gli amici* di Giorgio Sauter.

*
* *

Ho letto stampato su un giornale che alla tecnica di Angelo Morbelli e quindi della *Venduta* è riservato un grande avvenire.

Francamente, io non lo credo — e non credo che sieno tecniche dell'avvenire quelle del Segantini, del Grubicy, del Brangwyn, del Liebermann, del Whistler o del Sauter. Hanno ciascuna di esse tali caratteri personali, individui, inseparabili

dall'autore che le adopera da non poter immaginare, anzi da dover deplorare sinceramente la loro soverchia espansione, poichè nella ricerca dei mezzi e degli effetti che queste tecniche, specie le più rifuggenti dal carattere vecchio o comune, comportano, l'artista va via perdendo il concetto essenziale del quadro — il presente e l'avvenire del quale non si fonda già su questo o quel metodo di comprendere, di distribuire, di regolare l'effetto di colore; ma sul quanto di vita, di anima, di verità, di poesia il pittore ha saputo infondervi per via appunto della forma e della tecnica.

Fermiamoci al Morbelli.

Certo, davanti a *Venduta,* si vede un artista convinto che fuori della sua propria tecnica non v'è salute — tanto che per innalzare un altare al suo modo di comprendere la divisione e l'impasto dei colori egli sacrifica persino alcune delle qualità che a me paiono essenziali per un quadro duraturo — cioè la verità della rappresentazione e la malleabilità del disegno e del colore pieghevoli e simpatici a tutte le esigenze della verità medesima. Lasciamo per un momento le qualità di disegno e di sentimento manifestantisi in *Venduta* — lasciamo anche dal discutere se l'idea del pittore sia tranfusa così chiara nella pittura da non pigliare abbaglio; — supponiamo anzi che davanti a questa bionda fanciulla, quasi bambina, coricata nel letto sul quale fu o sarà fatto sconcio mercato della bellezza sua, l'evidenza del dramma che ribolle in quell'anima, sia reale, perspicua, indiscutibile, penetrante, e sollevi quindi in noi una tempesta di sentimenti. Ebbene, scorgiamo che sono, ciononpertanto, sensibili il tremolìo che pare inoculato nella persona e nelle cose dipinte, l'iridescenza della luminosità, pur potente, della tela, e quella uniformità di impasto, per cui carne, stoffa, lino, legno, metallo paiono formati della materia medesima. In altre parole — la potenza del soggetto non sopprime i difetti insiti, naturali della tecnica paziente, frutto di un calcolo a base di scienza e di partito preso — e, piuttosto, i difetti del sistema scemano potenza al soggetto. In altre parole ancora — io domando — non è proprio possibile di rendere lo stesso pensiero, le stesse persone e le stesse cose per mezzo di un'altra tecnica magari più vieta e più frusta, ma meno soverchiante e superba

di sè — e codesto quadro deve assolutamente essere mancipio della sua tecnica?

Il Morbelli mi dirà che lui vede così, sente così e perciò dipinge così — ed egli, appassionato del proprio intendimento estetico, sicuro nel renderlo cosa reale, ha perfettamente ragione di desiderare la meta a cui si sente chiamato. Ma io dico che non è la tecnica sua che dia valore e forza al soggetto impreso a trattare, cioè al *quadro*, — poichè anche supponendo la massima bellezza nel soggetto e nella sua estrinsecazione pittorica — anche supponendo che l'elemento principe del quadro esista, le qualità positive e negative della tecnica, dato il modo come la tela è dipinta, reclamano per sè la maggiore attenzione del riguardante per la ragione che su esse specialmente, essenzialmente ha il pittore a lungo pensato, meditato, studiato. E il quadro invece — ripeto — esiste se in esso predominano altri elementi affatto estranei alla tecnica — e, se non predominano, non esiste affatto, anche se in esso fosse il prototipo di un metodo di dipingere peregrino, originale e magari geniale.

Vedete i due Monet dell' Internazionale. Chi si ferma a ammirarli, se in essi la tecnica del novatore francese si perde in un tema privo di ogni e qualunque forza di pensiero e di comunicativa — e perciò appaiono più evidenti, più crude in essi le imperfezioni del metodo?

Vedete, per contrario, *Gli amici* dell'americaneggiante Giorgio Sauter. Vi spiacerà il colore scialbo e sporco, o bramerete forse una maggiore consistenza di modellazione — ma quei due uomini parlano, palpitano, vivono. Vi par di sentire le parole concitate dell'uno e aspettate ansiosamente la risposta calma e ragionevole dell'altro — e vi piace la bambina la quale, come comporta l'età sua, attende a guardare il suo libro senza quasi avvedersi della discussione impegnata fra i due uomini. Qui il *quadro* c'è — e il soggetto quindi predomina, malgrado la tecnica; qui non è questa la sovrana, la imperante come nel Morbelli — ma è sovrano, imperante il sentimento delle figure; qui la sostanza non è schiava della forma, ma questa è soltanto quale deve essere — il mezzo per esprimere una data idea, e non aspira a soverchiare l' idea.

Ammesso che Sauter avesse dipinto la *Venduta* — e Mor-

belli avesse dipinto *Gli amici*, certo avremmo avuto nel primo caso una tela più scura, meno brillante, ma una figura più fortemente sentita e resa, una figura che avrebbe avuto un grande risalto fra gli accessorii, ai quali il pittore non avrebbe dato che un'importanza secondaria; — e nel secondo caso una maggiore luminosità, una maggiore vivacità di colore, ma anche una tale uniformità di impressione, di carattere, di particolari, da non rendere efficacemente ciò che il pittore pensava.

Sauter ci avrebbe sostanzialmente dato la *venduta* — il suo dolore, il suo affanno, la confusione della sua anima e, naturalmente, la avrebbe dipinta nel modo che lui giudica il più giusto, il più efficace, ma senza pretendere cbe il modo dovesse esso avere il primo posto e servire di midollo spinale al soggetto. Morbelli si sarebbe servito degli *amici* per mettere alla prova, un'altra volta, la eccellenza, la virtuosità coloristica e luminosa del suo sistema.

*
* *

Va da sè — io sto per il Sauter.

Qualunque tecnica è buona — ma non si arroghi essa il diritto di preminenza, il diritto di dominio; non pretenda la servitù del pensiero, dell' idea, del momento geniale inspiratore di un'opera d' arte; non pretenda di imporsi al cervello che vede entro l'anima degli uomini e delle cose quello che le anime vulgari non vedono, non capiscono, non indovinano — rimanga al suo posto, in seconda linea. La sua missione è alta, grande, perspicace — sua meta ultima è di accordarsi nel pensiero, nell'idea, nel momento geniale, di fondersi in essi — di formare un essere uno e indivisibile, perchè allora nascono i capolavori — perchè allora Raffaello dipinge la Transfigurazione, Murillo e Bellini una Madonna, Tiziano una Venere, Paolo l'Europa, Tintoretto il miracolo di San Marco, Tiepolo Santa Teresa, Rembrandt il Tobia — e (per venire più presso a noi, per rimanere in armonia più stretta con il contenuto e le emanazioni dell' anima nostra) Gerome dipinge il Duello, Morelli il Sant' Antonio, Millet l' Angelus, Michetti il Voto, Favretto il Sorcio e il Liston....

Ho nominato a caso miracoli di quadri, varietà stupefa-

centi di tecniche — spero che niuno troverà nel mio accenno, in paragone alle cose presenti, un' intenzione satirica, una punta ironica.

***

Tornando .... all'Internazionale.

Vittore Grubicy De Dragon è un' altro, come il Morbelli, feticista della tecnica. Lavora e lavora, lima e lima, passa e ripassa sulla tela — un incontentabile. Ogni molecola è cribrata allo staccio, pesata, misurata, messa a posto dopo un periodo lungo, infinito di meditazioni. Risultato nel trittico di lui? Niente che commova, sollevi, esilari, infonda nell' anima qualche cosa di diverso, di più estetico, di più poetico dell'idea della pazienza adoperata dal pittore per effigiare sulla tela alberi, cielo, erba, terreno, animali. Tal quale come uno che creda di aver fatto dei versi mettendo assieme alcune frasi cincischiate e sonore — tal quale come uno che creda di aver composto della musica wagneriana, tormentando le teoriche più difficili del contrappunto senza infondervi il divino soffio della melodia — tal quale, rimango in pittura, come uno che creda di essere arrivato là dove sa arrivare Frank Brangwyn, soltanto mettendo il colore sulla tela a larghi strati, seguenti i termini delle singole parti delle persone e delle cose — a mosaico; o creda di aver capito Liebermann, sporcando di nero o di azzurro il viso delle figure....

E io vorrei che lo spirito, veramente eccelso e vibrante di Giovanni Segantini — il profeta pittorico delle Alpi — non si perdesse anch'esso nell'adorazione inragionevole, sacerdotale, fachirica della tecnica. Veggo che già egli tende a imporla anche fuori del giusto suo campo d'azione — e dipinge il ritratto del vecchio Rotta. Veggo che i *Pascoli alpini di primavera*, del '97, belli, chiari, luminosi, pieni di fascino e di poesia quanto si vuole, segnano un regresso quanto a verità, a imponenza e suggestionabilità della grande visione montana dal *Ritorno al paese natio* del '95, poichè nei *Pascoli* lo sforzo tecnico è più palese, la tavolozza meno ricca e men profonda, e lo sforzo medesimo non è distrutto, nascosto o compensato dalla grandiosità del pensiero, dalla maestria del *quadro*. E

sento oggi, più che non sentissi nel '95, gli ammiratori sinceri e convinti di Giovanni Segantini ricordare con desiderio il potentissimo e sincerissimo *Alla stanga* di dieci anni addietro!

Böcklin e Puvis de Chavannes.

Riassunto intorno alla pittura.

Mi capita da Torino un libro neonato, di Luigi Locati, il quale in circa 400 pagine con intercalazione di incisioni e fototipie più o meno sgorbiate, pretende di aver fatto un compendio breve — manco male, breve! — della storia delle belle arti in Italia dalle origini fino ai nostri giorni. Si va da Polignoto Tasio a Giovanni Segantini del quale la fotoincisione riproduce il commovente *Dolore confòrtato dalla fede.* È per lo meno strano (sia notato per incidenza) che della Scuola Veneta nel presente secolo arrivi il libro al Gazzotto e non faccia nemmeno menzione del Molmenti e del Favretto, che hanno avuto, via! una tal quale influenza sul modo di comprendere e sentire la pittura dei loro contemporanei corregionali.

Volevo dire che in una ulteriore edizione, che spero e auguro riveduta e corretta, del libro di Luigi Locati, non sarà incisa a ricordo e ammaestramento dei posteri nessuna delle opere di pittura comparse a questa nostra Seconda Internazionale — in cui anche i maggiori, chissà per quale auto-suggestione, chissà per quale sottile accordo virtuale, non vollero elevarsi dalla media pur buona, e apparire, come sono o come dovrebbero essere, i maggiori.

Vedete Arnoldo Böklin, di cui si dice che sia il maestro moderno che più si avvicina agli antichi per altezza di concepimento e vigoria di tecnica — vedete Puvis de Chavannes che i simbolisti venerano come uno dei loro iddii.

Non si parli a noi degli antichi, dei quali l'altezza del concepire e il vigore del disegnare e del colorire abbiamo nell' occhio e nell' anima così profondamente radicati che ci riesce difficile, per non dir ostico, il riconoscerli nel Böcklin della mostra attuale. In confronto son dure e goffe la *Cacciatrice* e

la *Notte* del famoso pittore di Basilea e solo potremmo riconoscere una qualche maestosità classica nel *Castello in rovina* e una simpatica vivezza e smaglianza di tinte che dà poetica vivacità all' *Inno di primavera*, ove carni nude e piante in fiore cantano davvero un tributo d' onore alla natura che si ridesta. Io non dirò come qualcuno, che, visti i Böcklin dell' Internazionale, ha negato a lui persino la facoltà di saper disegnare ; ma non mi sento attratto verso di lui da una ammirazione sconfinata e reverente.

Così del vecchio e glorioso simbolista francese. Egli è qui assai minore di sè medesimo — così minore che, in mezzo al potente effetto di neve e allo spazio immenso che si godono nel suo *Inverno,* si notano alcune puerilità nel movimento delle figure ; tali da far venire in uggia il simbolismo che, trovandosi già nel discendere della parabola, avrebbe piuttosto bisogno, non solo di ardite concezioni, ma di geniali trovate che riuscissero a rialzarlo nel concetto generale e anche nel pensiero dei singoli artisti.

Così avviene che alla nostra Internazionale nessuno certo pensa a innamorarsi dell' arte gonfia e retorica di Arnold Böcklin, nè di quella fantasiosa e moderna di Pierre Puvis de Chavannes — cosa ch' io non deploro affatto, poichè credo che gli artificii dell' uno e quelli dell' altro, dello svizzero come del francese, abbiamo troppi elementi individuali per poter essere da altri accettati come modello.

*
* *

Girando e rigirando le sale di pittura, del resto, sempre più ci si convince che l' arte pittorica attraversa un periodo di transizione, di preparazione, di incertezza — un periodo nel quale essa non aspira a salire sublime o per il maschio concepimento di un soggetto che faccia epoca e dia nome a un pittore, a una esposizione, a una scuola ; — ma si limita a cercare nei misteri della tavolozza, a tentare nuovi impasti, nuovi intrugli magari di colore e nel modo di adoperarli, ed ecco — accenno ad alcuni dei maggiori — il Lieberman che dipinge le *Lavoratrici di merletti*, Segantini il *Ritratto di Carlo Rotta,* Brangwyn i *Giuocatori di dadi,* John Alexander *Riposo*.....

Nè altri maggiori, pur seguendo la tecnica per cui vanno celebri, ci danno qualche cosa di così novo, interessante e convincente da rendere più intensa e più cara a noi medesimi l'ammirazione che sentiamo per loro; Henry Davis, per esempio, non vale il Davis del *Frutteto in Piccardia* che amammo due anni addietro; Josef Israels e Hendrik Mesdag, se ci mostrano un' altra particella della loro anima di interprete degli umili e dei meschini il primo, di solenne adoratore del mare il secondo — dalle manifestazioni di due anni addietro stan parecchio lontani. E altrettanto si può dire, in genere, dei norvegesi e degli svedesi — i quali, se ci mandarono dei campioni come il Thaulow (di cui il Blanche ci mostra, nella sezione francese, la bella e simpatica persona), come il Bratland, il Sinding, e, sopra tutti per prontezza di talento, maestria di tocco e sicurezza di impressione, lo Zorn — ci hanno anche inviato molte cose che sarebbe stato miglior consiglio lasciare a casa.

*
* *

Però è un fatto che si ritorna volentieri alla Mostra, attratti — se non dal genio sovrano — dal talento che vuole affermarsi nello studio paziente della tavolozza, della modellatura e del carattere.

Si ritorna alla Sezione belga, per riammirare la potenza paesistica di Franz Courtens e la vita infusa al soggetto da Franz von Leemputten — e alla Sezione russa per rivedere le figurine di Tworojnikoff e i riflessi solari del Répine.

Si ripassa per la Sezione anglo-americana, nella quale forse è più vasta, più ricca che in qualunque altra la varietà dei soggetti e dei modi di rappresentarli — dove Alfred East pare un antenato, Brangwyn un rivoluzionario, Alma Tadema un aristocratico conservatore e John Sargent un aristocratico liberale — dove si va dal candore oleografico di John Collier alle nudità decorative di Stott of Oldmann — dove il *Piano*, fantastico, di John Alexander, sta accanto alla fin troppo solida *Santa Genoveffa* del Pearce.

Nella Sezione francese si va per gustare ancora una testa antica del Benjamin Constant o un' impressione ultra moderna del Raffaelli — un ritratto di Dagnan Bouveret o una visione

luminosa di Claudio Monet — la *Prateria* del Duprè o il *Mercato* del Lhermitte; si va nella Sezione tedesca, nella quale è palese lo studio profondo e la profonda coscienziosità di ogni singolo artista, qualunque sia il verbo per cui giura, qualunque sia lo stile per cui si manifesta — dove Delug ci ferma con la grandiosità della mitologia, Dettmann ci innamora con la squisitezza del sentimento, Hartmann ci esilara con la finezza dell' umorismo, Sauter ci fa parlare ai personaggi che immagina e realizza sulla tela, Lenbach ci fa conoscere intimamente gente di cui ci era ignota l' immagine, Leibl ci impressiona con la varietà del segno e della tavolozza.

Nella Sezione spagnuola, se non torniamo per rivedere l' *espada* morente, ci attrae il confronto fra la smaglianza — veramente spagnolesca — del Sanchez e il verismo del Sorolla, il quale, rinnegando un po' gli istinti di casa sua, ha gittato uno sguardo verso il nord; — e, se nelle Sezioni danese e olandese non torniamo per apprendere novi prodigi o veri o falsi, o positivi o transitori della tecnica — vi ci torniamo perchè i danesi, Achen come Kroyer, Ancher come Pedersèn, hanno viva, suggestiva l' impronta del carattere nazionale; perchè fra gli olandesi Bisschop è un poeta nel suo *Raggio di sole*, Martens e Josselin due rivelatori del dolore umano — e nel paesaggio, nella marina, andiamo a cercare — come dai danesi, dai norvegesi, dagli svedesi — altro cielo, altra aria, altro mare, dopo aver visto e gustato il mare, l' aria, il cielo da noi.

*
* *

Perchè nella Sezione italiana si ritorna provando un senso di vivo compiacimento. Qui sono — nel rigoglio della vita, nel momento più acuto della passione per la ricerca del novo e dell' imprevisto — manifestazioni diverse e forti, talune geniali, che in parte compensano la mancanza o la deficienza del soggetto o dell' idea generatrice. Quì, quantunque manchino parecchi, troppi campioni dell' Alta e della Bassa Italia, brillano ancora, sotto la tecnica varia, la grazia toscana nel Faldi, la diligenza piemontese nel Delleani, la foga e l' acutezza meridionale nel Lojacono e nel Caprile, l' arditezza lombarda nel Gola; — il Segantini, il Morbelli, il Grubicy, il Costantini, il Previati

affermano un' altra volta la fede nel loro ideale, appassionando amici ed avversari — e il Laurenti e il Mentessi assurgono nella visione pittorica ad altezze cui pochi dei presenti stranieri arrivano.

E i veneziani, parte tengono in onore la forza e l' efficacia della tavolozza e dello stile veneto — altri tentano con fortuna l' innesto di un novo ramo nel vecchio e glorioso tronco dell' arte nostra — e i giovani non stan fermi, ma accanto ai maggiori — al Tito, al Milesi, al Fragiacomo, al Bezzi, al Bressanin, al Nono, allo Zezzos — respirano in nove atmosfere, s' arrampicano per novi dirupi, anelano a novi orizzonti, e a loro — intendo dire di Sartorelli, di Bortoluzzi, di Scattola, di Miti Zanetti — arriderà la vittoria, passato che sia questo stadio generale e particolare di ansia, spesso morbosa, attorno alla tecnica, e gli artisti guarderanno a una meta più sostanziale e più essenziale.

*
* *

Io spero che intanto non si innamorino degli scozzesi, meglio dei glasgowiani, venuti in Italia ora la prima volta in buon numero e in eccellente schiera.

Li ammiro e provo per costoro una dolce simpatia. Quando la retina e il cervello sentono il bisogno di riposare, entro o, meglio, rientro nella sala R e mi par di essere in una famiglia di cui tutti i membri, figli, nipoti e pronipoti somigliano il capostipite; hanno portato, uscendo dall' alveo materno, sul viso e su tutto il corpo le note caratteristiche di lui — una tal quale identicità di linee e di modellatura, resa più appariscente da una tal quale identicità di fisionomia e di intensità coloristiche: tutti dolcemente amabili e amabilmente dolci — tutti di un temperamento calmo, tranquillo, incapace di accalorarsi anche messo a contatto dei più fieri fenomeni della natura o delle più tempestose passioni del cuore umano.

Ebbene — tutto ciò è molto scozzese, ma deve restare scozzese. Il carattere delle cose eglino, gli scozzesi — o, meglio, la scuola di Glasgow — vedono così e così han ragione di ritrarlo. Ma noi pensiamo che il carattere delle cose vediamo e sentiamo altrimenti, perchè altre cose ci attorniano, altre pas-

sioni ci animano, cose e passioni che son la nostra vita e la nostra salute.

Dal '95 al '97 — l' ho già dimostrato — il Nord ha fatto scuola e taluni ingegni nostri approfittarono ingegnosamente dei suoi ammaestramenti.

Badiamo che alla prossima Internazionale non si debba deplorare la comparsa degli scozzesi nell' anno di grazia 1897! Anch' io amo di tratto in tratto il Petrarca, ma odio sempre i petrarchisti.

Fra marmi e bronzi.

Chi si ferma ammirato davanti alla *Madonnina* di Roberto Ferruzzi, e vi si ferma per suggerne l' espressione patetica e trova che codesto quadretto — nel quale, dico io, le qualità pittoriche e estetiche contrastano con taluni troppo palesi elementi dilettantistici — è uno dei più commoventi della mostra, torni indietro, ripassi nel salone internazionale e non si stanchi di guardare il gruppo di Pierre Breacke, *Il Perdono*. Quanto di espressione e quindi di commozione, di evidenza, di forza, di sicurezza nel maneggio del proprio mezzo, e quindi di arte vera e propria e sana in questo gruppo alto e solenne! La vecchia madre e il robusto figliuolo stretti, lui quasi in ginocchio, lei curva sotto il peso degli anni e dell' affanno, stretti così che formano di due corpi un corpo — in un bacio, nel quale hanno racchiuso tutto il sentimento delle loro anime, distruggono, sopprimono, dimenticano chissà che dolori, che tempeste, che battaglie — forse un delitto!

È questa l'opera — una delle poche — la quale dimostri all' Internazionale che ancora non è spenta la facoltà di rappresentare nell'arte figurativa il dolore, la passione umana, il dramma — e di rappresentarli in modo che sien salve così le ragioni dell'estetica come quelle della logica e del buonsenso.

Qui gli elementi, che costituiscono l'opera d'arte, appaiono integri e puri — quindi linea simpatica, modellazione perfetta, distribuzione delle parti sapiente, nessun lenocinio di forma, nessuna superfetazione retorica, nessuna preoccupazione accademica — ma una trasfusione perspicua del pensiero dell' ar-

tista, dell' anima dei personaggi nella creta modellata e poi tradotta in gesso.....

Un gesso che ha fatto molta impressione anche sulla giuria premiatrice, la quale, giudicandolo con entusiasmo, è rimasta nel giusto.

*
* *

Però — quantunque così alto nell' espressione virtuale — non è questo scultore belga colui che porti della sua arte alla Mostra la nota originale, personale più acuta.

Questo merito spetta a un russo, ormai naturalizzato italiano — a Paolo Troubetzkoy. Egli è sè stesso e nessun' altro, nella scelta del soggetto e nel modo di intenderlo, di svilupparlo, di realizzarlo — e nessun altro lo somiglia. Qualche anno fa era Medardo Rosso che intendeva l' arte della stecca, come oggi la intende il Troubetzkoy, ma questi vince il suo antecessore, perchè nel suo proprio metodo ha trovato dei punti più solidi e più ragionevoli di resistenza — sicchè l'opera di lui, in parte personale, in parte rivoluzionaria e quindi universale, è meno aspra, meno stridente e tagliente di quella del suo antecessore. Egli si va avvicinando a una forma che potrà divenire patrimonio dell'arte.

Certo di nessuno scultore si vede — dirò così — l'opera lavorativa come la si vede analizzando i gessi e i bronzi di Paolo Troubetzkoy. Paiono improvvisati e vi si scorge dentro la voluttà che lui stesso, l' artista, deve aver provato maneggiando sulla creta la stecca a colpi risoluti, secchi, giusti, impeccabili, e che noi possiamo contare a uno a uno, seguendo passo passo il processo creativo, senza che per questo l'artificio guasti l'armonia del tutto e scemi grazia alla concezione.

Gli accademici arricciano il naso. — “ Lo vorremmo vedere — esclamano — a *finire* il suo lavoro e allora giudicheremmo se egli sa o no, se egli darà o no un capolavoro alla posterità „. — E può essere che gli accademici abbiano ragione, e cioè che sia per lo meno dubbio che i posteri accettino, accordino il loro plauso ad opere di scoltura quali, per rimanere nel nostro ambiente, la *Fanciulla e il cane,* o il *Ritratto a cavallo*.....

Noi però — soprafatti dalla irrequieta febbrile attività moderna, invasi dalla smania, se vuolsi, della ricerca scientifica, letteraria, filosofica, estetica, tecnica, che caratterizza l'epoca, possiamo lasciar detto — magari qui sul libro — ai signori posteri: — Abbiamo tentato anche questa forma, anche questo modo di esprimere ciò che avevamo dentro, e, via! non è poi un tentativo insensato.

Infatti nel *Ritratto a cavallo*, l'uomo ci si presenta perfetto, vivo e, nella sua posa, inappuntabile — peccato che il cavallo in quella movenza disarmonica, guasti le proporzioni del gruppo e la linea generale. Lo scultore, tratto dal suo istinto e dalla sua volontà a esprimere, specialmente, essenzialmente, un movimento, forse anche indotto da un preconcetto in genere lodevole ma nel caso particolare errato, di rifuggire da ogni posa o classica o vieta, insomma accademica, ha scelto per il cavallo, la posa più lontana dagli usi, dalle tradizioni dell'arte classica e romantica.

Nella *Bambina col cane* basta il muso dell'animale ad attestare delle eminenti qualità di osservatore, di improvvisatore, di modellatore innate nell'artista e inrobustite da una lunga e sapiente consuetudine della stecca e della creta.

*
* *

Paolo Troubetzkoy espone altresì un ritratto di signora in bronzo — e il bozzetto da lui presentato pel monumento a Dante sul piazzale della stazione di Trento, nel concorso vinto poi dallo Zucchi fiorentino.

Nel ritratto egli, il russo italianizzato, si piega un po' alle esigenze del soggetto — nel bozzetto si libra ai più alti voli, riuscendo anche a oltrepassare l'atmosfera concessa alla scultura.

Nel ritratto è meno Troubetzkoy che nella *Bambina col cane* — la carne è modellata più finemente, più pazientemente; gli accademici guardandola arricciano meno il naso e meno si confondono nelle idee — ma lui ritorna, modellando la veste, che copre il busto scollato, per averne una linea spigliata, rotta, nel tempo stesso che grandiosa ed espressiva. E poi al bronzo — come il Frampton a un gruppo e a un bassorilievo — dà una tinta argentea che lo fa splendere più rilucente al sole, aggiungendogli fascino di magnificenza e di gentilezza insieme.

Quanto al bozzetto pel monumento all'Allighieri — esso è l'opera più vasta di mole presentata dal Troubetzkoy, ma meno importante per espressione e meno persuasiva. Mi fa l'effetto di un sogno non ben ricordato, di una visione non ben definita, di un poema la cui eloquenza sia embrionale, a sprazzi lontani un dall'altro. Ai piedi del tronco di piramide par di intravedere che lo scultore raffigura l'inferno — più in alto il paradiso — e su in alto vuole signore del pensiero, dell'immensità, l'Allighieri, e lo serra in un lungo paludamento più ieratico che civile, più da apostolo che da poeta — tutto questo racchiuso in una linea svaporante, evanescente....

Insomma, Paolo Troubetzkoy nel bozzetto è un artista *che può fare* — nei due gruppi, nel ritratto, è un'artista *che ha già fatto.*

* * *

Ho detto dei due scultori, che, a mio avviso, per potenza di sentimento il primo, per originalità di intendimenti e di fattura il secondo, eccellono nella breve e non troppo significante raccolta di marmi e di bronzi — vediamo il resto.

Sien grazie ai numi — è finita l'epoca in cui le esposizioni d'arte, per quanto riguarda la scoltura, erano divenute — come ha scritto un arguto critico — altrettanti asili d'infanzia. Io li adoro i bambini e, in generale, li adoriamo tutti — ma gli scultori parevano congiurati a farli odiare dall'universo.

I bambini in marmo — pare — fatti grandini, non intendono di dar noia.

Emilio Marsili ne mette con molto garbo due a giuocare amorosamente insieme. La snellezza della posa e la franchezza ed eleganza della modellatura correttissima, gli procurano il plauso del pubblico e un premio della giuria — Elie Günzbourg ne modella due, denudati, usciti appena dal bagno e tremanti dal freddo; una vecchia volgarità — Edoardo Rossi ne scolpisce in marmo uno, coperto il capo di un berretto di cotone; una cosa insignificante. E nient'altro.

Qualche grand'uomo ha miglior fortuna: Dal Zotto espone Tartini, Seffner il professore Wiedemann, Barberi l'anatomista Malpighi, Mac Monnies il grandissimo Shakespeare.

Lascio da parte il busto — bellissimo, lo dico subito — del Seffner poichè avrò occasione di parlarne, unendolo ad altre sculture più o meno colorate esposte all'Internazionale, e vediamo Tartini, Malpighi e Shakespeare.

I tre scultori, i due italiani e l'americano, hanno voluto rappresentare il personaggio nell'azione più confacente al talento, al genio suo: — Tartini ha trovato sul violino la combinazione armonica che gli darà fama — il Malpighi in toga e parrucca siede sulla cattedra e detta le sue famose lezioni — Guglielmo Shakespeare, il disgraziato! in gran abito di cerimonia, in una mano la penna, nell'altra il manoscritto, sta pensando in piedi per scrivere..... Forse il monologo d'Amleto o la pazzia di re Lear?

Si capisce subito che questo grande Guglielmo è nella visione statuaria di Mac Monnies assolutamente ridicolo e antipatico. Non invidio la biblioteca del Congresso di Washington che possiede un tale Shakespeare. Del resto la caratteristica dello scultore Mac Monnies di guardare le cose estetiche molto leggermente e molto superficialmente, si scorge anche nella baccante (salone internazionale) che, nuda, allegra, offre un grappolo a un bimbetto, il quale pare non molto contento di quel ghiotto cibo. Provate a spogliare lo Shakespeare e a ridurlo nudo come la baccante e, in verità, troverete fra i due corpi una certa aria di famiglia — una famiglia a cui sono sconosciute le grazie della classicità.

Ben diversi — per diverse ragioni — il Malpighi del Barberi e il Tartini del Dal Zotto. Quello, quantunque privo di finezze di modellatura e di quel tale sentimento, di quel tal slancio personale che illumina tutta un'opera d'arte, pure contiene alcuni elementi di grandiosità e di magniloquenza che lo rendono monumento non spregievole. Il Tartini, elegante nel costume, spigliato nella movenza, espressivo nel volto — nello studio pensato, finito, pazientemente elaborato dell'assieme unito alla modernità dell'intento, che non si impensierisce del movimento troppo accentuato della figura monumentale, ma anzi ne approfitta per cavarne un effetto originale e magari violento, rivela subito la personalità dell'artista che ha dato a Pieve di Cadore il Tiziano, a Venezia il Goldoni.

Mac Monnies poteva lasciare il suo Shakespeare a Washington, dove è augurabile che i frequentatori della biblioteca, chini a studiare sui volumi, non lo scorgano. Il Barberi, ora che il suo Malpighi, è innalzato in pieno sole in una pubblica piazza, lo vedrà certo più affinato, più addolcito in qualche tratto e senza cioè alcune banalità di modellato che, se non distruggono, scemano in una sala chiusa la bellezza degli elementi di espressione giusta che non mancano alla figura. Il Dal Zotto ha fatto benissimo a mettere davanti al pubblico internazionale della nostra mostra il Tartini, che se — tradotto in bronzo e illuminato dal pieno sole — impera sulla Piazza di Pirano, non ha ivi il pubblico che meritano il talento dell'autore e la bellezza della statua.

Mi sbrigo di alcuni ritratti mascolini, lasciando ancora da parte quello del Seffner, che li supera e li compra tutti.

Il Bortotti e il Bottasso espongono il primo un vecchio signore, notissimo a Venezia — il secondo, un giovane. Buoni entrambi; quello del Bortotti (somigliantissimo all'originale) una delle migliori cose sue.

Ma superiore per rassomiglianza e semplicità di modellato insieme a una evidenza peregrina del carattere fisionomistico, è il ritratto del pittore Molmenti eseguito dal Lorenzetti. Esso sarà a suo tempo innalzato nell' atrio del veneziano Istituto di B. A. — e ai numerosi scolari del Molmenti, dei quali parecchi sono plauditi e onorati ora nel palazzo ai Giardini, parrà di rivedere vivo il maestro.

Stupendo il Thomas di Leopoldo Bernstamm — un marmo entro al quale scorre del sangue e che ci rappresenta dell' autore di *Mignon* le sembianze perfette, poetizzando il tipo solo quel tanto che basta per non sciuparne il carattere.

Augusto Rodin. Il celebre scultore francese ci ha inviato, saggio della sua arte, dei bozzetti — degli schizzi in gesso. Si intravede in essi la potenza, la genialità dell' artista, ma non la si afferra intieramente. Egli immagina dei giganti — egli ingigantisce gli uomini, la vita, le passioni fisiche e psichiche. Egli giura

nel verbo di Michelangelo — i suoi gruppi non palpitano, fremono: non parlano, urlano; il suo schizzo pel monumento a Victor Hugo risente della violenza immaginativa e rappresentativa del poeta. Ora concezioni siffatte vogliono, per esser ben comprese, le proporzioni giuste, il che vuol dire — enormi; più, molto più al di là del vero. Rimpicciolite un gigante fino all' altezza di trenta centimetri e cessa d'esser gigante, diventa un nano sproporzionato e mostro — toglietе, *si componere licet,* le colossali, amplissime dimensioni al Mosè michelangiolesco, serrate quelle linee grandiose entro a modesti confini, e avrete una caricatura. Davanti ai bozzetti, agli schizzi del famoso modellatore del *Bacio* — davanti a codesti mnscoli gonfii, tesi nel delirio della lotta amorosa — a codesta carne mai sazia di combattimento — io ho tentato di ingrandire il gesso sino alle sue proporzioni vere e vi sono mediocremente riuscito. E ho concluso che Augusto Rodin bisogna vederlo non nello schizzo ma nell' opera, perchè lui, immaginando e modellando, spazia colla fantasia all'infuori dei confini comuni, volgari e tormenta la passione per aumentarle forza morale e suggestività estetica.

Giorgio Frampton. Nei bassorilievi vuol essere preraffaellista — specie in quello che egli intitola *I miei pensieri sono i miei figli*, figli però ai quali il papà non ha saputo dare fisionomia, linea, sentimento così limpidi e trasparenti, che vi si possa legger dentro il significato ascoso. E un pensiero oscuro non rende felice neanche l'autore nel cui cervello cresce. Più evidente nell'espressione, se non nella fattura poco precisa, la *Santa Cristina*, una cosa antica per caso piombata nella mostra moderna. E un misto di vecchio e novo, di reminiscenze romanzesche e di arditezze moderne il gruppo in bronzo argentato *Madre e figlio* — la madre ingrandita da una pettinatura complicata e arruffata, completamento di una fisionomia poco nobile — il bambino infagottato entro a un robone e a una cuffia alla Maria Stuarda. Ma un modellatore, il Frampton, del bel numero; la testina e le manine del *figlio* e certi pezzi del primo bassorilievo lo attestano.

*
* *

Il classico immortala nella scultura il corpo nudo dell' uomo e della donna — e lo immortala, non solo infondendo al marmo

un palpito di vita sotto i colpi dello scalpello, ma scegliendo i modelli più fini e mettendoli in posa, su cui l' occhio si fermi sempre, in qualunque punto, tranquillo e dilettato, in grazia di una linea elegante e armonica.

Ora gli scultori — visto che l'ultimo dei classici è stato Canova e che emularlo è impossibile — domandano maggior libertà di forma e di posa.

I due migliori nudi nella Mostra sono *l' Ex natura ars* del bolognese Romagnoli e *Fior di vita* del torinese Reduzzi.

Io preferisco il primo — un giovinetto incoronato d' edera che studia e ricerca ansioso i suoni della natura per riprodurli sul flauto — e lo preferisco, perchè mi par più gentile nel rispetto che porta alla verità della forma, e più sincero nella mancanza assoluta di qualsiasi accessorio che turbi la serenità della figura, bella, slanciata, tutta in piena aria e così mossa dall' artista che par realmente moventesi essa medesima.

La giovinetta del Reduzzi sente nel suo bel corpo di vergine i primi stimoli acri della carne e ne prova una sensazione voluttuosa e dolorosa insieme: ma, seduta, com'è, su una zolla fiorita, se dà nella contorsione appunto delle membra l'idea precisa della sensazione che prova — pure nel combinarsi della linea del corpo nella linea del terreno rialzato e dei fiori, e nel corpo stesso, che a primo aspetto può sembrare quello di una ginnasta da circo, essa apparisce più moderna, è vero, ma meno pura e quindi meno simpatica del giovinetto svelto e senza alcuna violenza di linee o di sentimento, plasmato dal Romagnoli.

L' *Ex natura ars* mi sembra anche migliore se la paragono a una statura congenere — la *Corsa giovanile* del belga Ippolito Le Roy, una corsa molto giovanile, ma anche troppo squilibrata e spasmodica.

Reminiscenza classica — il *Filo a piombo,* del Nono, statuina ben piantata e simpatica, ma quanto a precisione e vivacità di modellato non paragonabile al famoso *A rimbalzello,* che segnò una diecina di anni addietro la prima tappa della fama di questo nostro scultore.

Altra reminiscenza classica — l' *Eva* di Augusto Felici, un nudo dolcemente levigato, accarezzato dal sapiente scalpello dello scultore, il quale sul marmo, trattando il nudo, riesce così

lindo e aggraziato come Carolus-Duran sulla tela dipingendo il nudo medesimo. La carne di *Eva*, cambiando mezzo estetico, diventerebbe la carne di *Danae*.

Terza reminiscenza classica — la *Perversità* di Ringel d'Illzach, la quale può essere anche ufficita a far la parte di simbolo, originale e piccante, su uno studio farmaceutico·

Adamo ed Eva inspirarono anche il Geiger, il quale ne ha cavato fuori una terracotta colorata, davvero insignificante — e il tedesco Hermann Hahn, che ne ha formato due statuine, giuste di proporzioni e piantate bene, angolose però e in molti tratti dure. Adamo sta lì con la sua mela verde — proprio verde — in mano e la guarda in aria tragica e sospettosa, quasi esclamando: — La mangio o non la mangio? E si direbbe che nel capo gli tenzona il tremendo dubbio per paura di una indigestione, visto che la piccola mela, all'aspetto, è acerba!

*
* *

Accennai a reminiscenze classiche. Ne sbrigo alcune altre.

Il giovinetto di Achille Alberti, forse *biondo* e *gentile* come vuole il catalogo, certamente scolpito con grazia molta e senza snaturare la qualità e il carattere del mezzo adoperato ; — la *Casta* di Bassano Danielli, la quale però non giustifica nella facondia del volto la sua propria qualifica ; — la *Fede* di Emilio Marsili, una statua cavata bene dalla creta, ma simigliante a troppe altre ; — la *Sfinge Misteriosa* di Van der Stappen, (l'autore del magnifico *Silenzio*, il più bello dei bassorilievi della Mostra) un viso indimenticabile, tanta vi è in esso potenza di commozione ; la *Chimera* del Samuel, l'austera *Figlia dei Campi* del Gargiullo e la *Rosa mystica* del Waderè. E ci metterei per il tipo romanamente audace e severo del volto, il busto di Constantin Meunier, se il catalogo non mi dicesse trattarsi di un banale *Scaricatore*.

Più moderni, ma forse in grazia della maggiore modernità loro, meno notevoli per finezza di gusto, nella scelta del tipo e della posa, il Du Bois, il Carlier e il Benvenuti. In compenso il Carlier si rivela nei suoi due gruppi padrone del dramma che vuol rappresentare e capace di ridurlo giustamente nelle proporzioni assegnate alla creta — e il Benvenuti in un soggetto popolano, ritrova ancora la vena feliee che gli inspirò la *Berta*, il suo capolavoro.

Anche più moderni — quasi inspirato a intenti sociali, il *Falciatore* di Mennier; a intenti psichici il *Misantropo* del Ferrer — più espressivo e più vero il primo del secondo.

Nel simbolo o quasi si sprofondano il Biggi e i due Jerace — quegli ristretto nelle idee e nella scelta dei mezzi materiali per rendere evidente il pensiero morale; questi che sanno infondere al bronzo una larghezza magistrale di linee e una certa profondità di pensiero.

Fra i gingilli scultorei della mostra metto un uomo a cavallo (1520) del Fremiet, elegantissimo — un gruppo sacro del Bernstamm, fredduccio — un pittore, del Günzbourg, autore anche di un Conte Tolstoi così grande di dimensioni come grande e potente il pensiero dell'uomo ritratto — e l'*In attesa* del Maccagnani, una cosetta pompeiana di una gentilezza rara di composizione e di fattura.

Fra le concezioni più grandiose: la *Leonessa* del Sarti, scena del deserto africano, più convenzionale che verosimile e meno forte e impressionante del famoso *Bacio africano* — e la *Respha*, la truce pagina biblica, di Urbano Nono. Il veneto scultore crede possibile appassionare ancora la folla per mezzo delle tragedie storiche, che dal *Cum Spartaco pugnavit* hanno empiuto della loro fama le esposizioni italiane e straniere. Ma è evidente che quest'arte, violenta e gonfia di pene, di spasimi, di lagrime, è entrata subito nel periodo della decadenza — appunto perchè in principio ebbe un troppo pronto e clamoroso esito. In essa la parte scenografica, coreografica prevale — e per conseguenza prevalgono gli elementi passeggieri, transitorii, portati su dall'esempio o dalla moda. L'ingegno di Urbano Nono dev'essere applicato con più profitto suo e dell'arte.

Accennato a un *frammento,* poco simpatico, del Jollo e ai quattro bassirilievi originali del Flossman, rappresentanti *Gli evangelisti* — io mi fermo, prima di finire della scoltura, su un fenomeno — non novo — ma che mi ha stranamente colpito.

Io mi domando perchè e per quale alto intendimento estetico si colorisca il marmo ? Non basta questo mezzo a produrre un capolavoro di pensiero e di verità ? Fu detto che la scultura, ap-

punto perchè le manca il colore, é un' arte, rimpetto alla pittura, inferiore — ma in quest' arte, sia pure inferiore, non sono dettati carmi immortali, giunti a noi attraverso i secoli, tetragoni alle trasformazioni della civiltà e del gusto — capolavori eloquenti e facondi oggi tal e quale come nel momento in cui furono immaginati e creati ?

L' artista — si dirà — é padronissimo, se crede, se così sente e vede, anche di pitturare il marmo — ma io domanderò perchè allora qualche pittore non creda efficace la pasta colorata a rendere le visioni che gli ribollono nel cervello, e perchè non attacchi sulla tela o sulla tavola, mettiamo, capelli veri, brandelli di veste vera, come taluno (e prese del matto) ha tentato, e perchè non incastoni sul dipinto qualche occhio artificiale, di quelli che possono essere presi benissimo per naturali, dando a una bella faccina di donna fascino novo!

Basta vedere qui all'Internazionale che effetto si ricavi dalla colorazione del marmo per giudicare che essa utile non è all'opera d' arte, ma dannosa. Il Canonica è onesto — qualche lieve segno negli occhi della sua *Contadina di Gressoney* e qualche macchiettina qua e là. Poco, ma inutile anche questo — il busto, che ha più importanza per il costume ritratto bene che pel valore intrinseco della scoltura, varrebbe senza i segni, senza le macchioline lo stesso. La testa di donna del Klein, rimasta di marmo bianco solo nelle parti carnose, diventata nera negli occhi, sui capelli e avente affumicata la veste che le circonda il collo e le copre il seno, è un pasticcio, un impiastricciamento, antipatico addirittura. Tutta bianca sarebbe una donna di marmo — così è una donna in talune parti vera, in altre (le più sostanziali) bianca smorta come un cadavere; fa ribrezzo!

Quanto al busto del Seffner; — esso è la testa plastica più bella, più nobile, più genialmente finita che sia all' Esposizione; una testa che pare presa sul vivo, tanta la cura sapientissima di ogni più lieve particolare della pelle e della carne — presa sul vivo, ma vivificata poi artisticamente dal soffio magistrale dello scultore. Di questo signor prof. Wiedemann — ritratto del Seffner — ho imparato a conoscere e ad amare il dolce sorriso, la bontà, l'amabilità, la cortesia — e non mi occorreva no, per comprendere tutto questo, che lo scultore tingesse leggermente

di carnicino le carni, di giallo il vestito e tracciasse qualche linea nera sulle pupille del buon vecchio; — non occorreva a me e non occorreva all'artista per mandare alla Mostra un'opera d'arte perfetta. Volendo aggiungerle fascino, le ha tolto anzi degli elementi il migliore e più simpatico — la sincerità del mezzo. Io protesto in nome del mio buon gusto!

Se vogliamo colorire le statue, finiremo a farne tante figurine allegre da salotto brillante — come la *Marcia di Rakoczy* del Riegel — il quale del resto pare così contento di essa che l'ha messa dentro nel curioso bassorilievo in bronzo *La mia opera,* una specie di *pot-pourri,* non privo di sapore.

Le acqueforti.

Le acqueforti esercitano sul buongustaio il fascino delle cose vecchie, antiche, un po' misteriose. Nel caos delle linee, dei segni, dei bianchi, a primo aspetto, ci si confonde come guardando entro a una nebbia fitta o a un ambiente ove sieno messe a fascio cose le più disparate. Poi, a poco a poco, la piccola aria chiusa entro i confini del disegno si snebbia, le linee vanno a posto, i segni rivelano il loro valore, i bianchi compiono il loro ufficio e assumono la espressione loro propria — poco a poco l'acquaforte manifesta sè medesima, il proprio essere; parla, impone la forma e il concetto — e noi, buongustai, la amiamo come una cosa rara, conquistata, di cui abbiamo finalmente compreso il mistero.

L'acquafortista vive nell'opera sua; vi infonde stile e pensiero non solo, ma anche il proprio carattere. Gli artificii del colore non lo seducono — le questioni di tavolozza non lo sviano dal sentiero su cui può, sa e vuol camminare: l'acquafortista è sincero, condotto dal genere stesso della sua arte a esserlo. Il il pensiero detta, la mano traccia — fra il pensiero e la mano non esitanze, non intoppi, non processi di preparazione di mezzo: il mezzo, si può dire, è la mano medesima; quindi una grande, una suggestiva intimità fra l'artista e l'opera.

La quale, nella sua necessaria monocromia, non è monocorde. Essa può assumere i più varii, i più disparati aspetti for-

mali e virtuali — gli uni e gli altri insiti nella natura, nello spirito, nell' ingegno dell' artista che li manifesta. Può essere grandiosa e può essere gentile — può essere magniloquente e può essere modesta — può avere della maestà e infondere della tristezza, come può essere tranquilla o mossa, dolorosa o gaia — un classico, un verista, un impressionista possono insomma usarne con chiarezza di metodo e sicurezza di risultato. L' acido nitrico non ha opinioni — esso esercita la sua azione sul segno, qualunque sia, qualsiasi tipo o pensamento abbia.

Gli olandesi eccellono fra i primi acquafortisti del mondo. Nessun segreto di questo genere d' arte è loro ignorato. Una esposizione delle loro acqueforti vale già di per sè quanto una esposizione completa, perfetta di ciò che possa l' ingegno umano nelle arti figurative. Eglino mettono nell'acquaforte con la medesima potenza di rappresentazione e di comunicativa il quadro storico e il paese, il quadro di genere e la marina — il sublime e il grottesco — il sole e le tenebre — il dolore e la gaiezza — il lusso e la miseria — il grandioso e il piccino. Eglino in quattro linee, che taluno potrebbe scambiare per qualche esercitazione infantile, danno un paesaggio tutto poesia — in un mondo di segni che si rincorrono, si intrecciano, si confondono, realizzano un colosso di cattedrale fantasticamente gotica; entro a una massa oscura cavano per via di segni più scuri, una testa di bimbo piangente; o in un bel bianco di sole tracciano in punta di penna la gaia testina di una vecchietta allegra. Gli acquafortisti olandesi vivono nel bel mezzo della strada e della vita del pubblico, ed esperimentano la fantasia nelle più strane immagini di scene storiche, lussureggianti di faccie, di foggie e di costumi imponenti. Del mondo passato e del mondo vivo — della natura e dell' uomo — eglino intendono tutte le voci e sanno interpretarle e renderle reali.

Quando l' occhio nostro si è deliziato a ammirare la finezza minuta, la grazia ineffabile che sorgono da un *Canale* del Koster — ci è riservata un' impressione più acuta davanti alle ardite concezioni del Bauer, il quale rappresenta la vita della folla orientale: baldacchini, gualdrappe, bandiere, odalische, sultani e

sultane, soldati e cavalli, armi istoriate e smaglianti tappeti. Egli pone la folla più ricca di ornati e di movimento nell' ambiente più ricco di architettura e di decorazioni. Le sue evocazioni: moschee, cattedrali, processioni sacre o profane richiamano con evidenza meravigliosa in noi le immagini più calde di scene che abbiamo appreso dai libri dei poeti, e di quel mondo ci esprimono tutto il fulgore.

Altri invece — e con pari, se non con maggior efficacia — ritraggono le città moderne: Londra, Amburgo, Rotterdam, Venezia. Lo Storm, che dà all' acquaforte l' aspetto quasi di acquarello, in un bel tono chiaro, ci fa conoscere Amburgo. Il Witsen ama Londra fumosa, nebbiosa, piovosa. Anche le acqueforti di lui hanno grazie acquarellistiche. Egli disegna a grandi macchie con un' audacia sapiente e molto vivace di chiaro-scuro. Il Tamigi è la sua passione; ne conosce fino all' intimità la materia e l'anima. Il Cate — chiaro, trasparante, meno audace del Witsen — ruba qualche motivo originale all' acqua londinese, ma predilige Rotterdam e Bruges. Così lo Zwart, il quale nella tinta è il contrapposto del Cate. Lo Storm e lo Zilcken si compiacciono di Venezia e di Chioggia e mirano a riprodurne sulla magica carta la poetica melanconia e la divina allegrezza del sole. Qui eglino sentono forse qualche eco, vedono qualche riflesso del loro paese, della loro acqua. Ma togliete a Venezia, alla laguna, alle calli buie e ai canali soleggiati la smaglianza del colore e le togliete gran parte della sua ragione estetica — per quanta sia la finezza dello Zilcken e la spontaneità dello Storm nell'afferrarne e tracciarne le linee fondamentali.

Io non saprei a chi offrire la palma della vittoria fra questi olandesi — se ognuno unisce a uno speciale genere di tecnica una evidenza magistrale di rappresentazione. De Vries entra nelle case e vi coglie vecchi e fanciulli in tipici atteggiamenti e dei fanciulli e dei vecchi rende il tipo etnico, il carattere morale, il sentimento. Lo Zilcken disegna pazientemente la testa di una vecchia, il profilo di un giovane, e li fa rivivere sulla carta. Nella oscurità voluta, insita nel suo sistema, lo Zwart cava fuori dei carbonai e una cucitrice, o compone parecchie persone in un giardino che chiacchierano dopo il pranzo, meravigliosi di verità. Witsen, il macchiaiuolo, delinea una bella e robusta lavandaia.

Il Graadt segna tutte le linee delle cose vive e inanimate e riesce duretto e meno arioso del Cate e dello Stark, pure sa l'effetto solare sui fiori e sulle case.

Ho nominato lo Stark — l'elegante, il squisito Stark, il quale espone la *Caccia alle anitre*, l'acquaforte che più s'avvicina al quadro, e *Roma*, una mirabile veduta da cui si comprende la grandezza del Tevere e di Castel Sant'Angelo.

È lui — lo Stark — che i visitatori della Mostra osservano fra gli acquafortisti olandesi con più tenacia e mettono primo fra i primi. E infatti se nel De Vries è maggiore lo spirito di osservazione, se nel Witsen è maggiore la originalità, se nel Bauer brilla più fervidamente la fantasia — nello Stark si riunisce tale un complesso di elementi simpatici da essere giustificata la predilezione che i più nutrono per lui.

Dopo gli olandesi — che fan gruppo a sè — lo spagnuolo Los Rios, se non può emularli o star loro a paro, si rivela per una certa originalità nell'impasto della tinta e per una grande correttezza, precisione ed efficacia di disegno; e i tedeschi si affermano forti e robusti di intenzione e di intonazione, di pensiero e di fattura — e il Whistler manifesta la potenza sua che lo rende uno — cioè, solo, originale e attraente come pochi altri.

Del Liebermann, ammirando le spigliate acqueforti, che paion tratteggiate a lapis e non riprodotte da mezzo meccanico, impariamo a meglio conoscere ed apprezzare la tecnica e il sentimento imperanti sulle *Lavoratrici di merletti*. Nei piccoli disegni vivacissimi del Leibl, circondati da enormi margini bianchi, troviamo un'anima dolce e simpatica. Nelle grandiose concezioni del Koepping e dello Schennis vediamo una nuova forma di poesia che ci accarezza la vista e ci esalta il sentimento: *Menade* del primo, *Somnia* dell'altro valgano come esempio.

Gli acquafortisti italiani sono quattro: Sartorio, Martini, Conconi e Miti Zanetti — poco significanti i due primi; degni di plauso e di studio speciale gli altri due, vere affermazioni in questo genere d'arte.

Luigi Conconi osserva essenzialmente il corpo umano e la passione umana — Giuseppe Zanetti Miti, innamorato di Venezia, di cui assapora giorno e notte la bellezza, tende a trasfondere negli altri la potenza dell' innamoramento suo. Il Conconi e lo Zanetti Miti sono già arrivati a quel grado di intensità di espressione e di ricercatezza di stile da essere segnalati a modello.

Su certe teste, su certi corpi — ai quali ha dato un impasto di tinta da eguagliare la più evidente solidità coloristica — il Conconi infonde senso di verità e di vita e nel tempo stesso bella perspicuità di disegno e di chiaroscuro. Sobrio, naturale, vario, conserva il suo stile e non lo imbastardisce per mania di originalità, come non lo esautora nella quantità della produzione.

Ho detto prima — a proposito degli olandesi — che non si può intendere il fascino di Venezia senza la malia del colore. Ebbene — io mi ritratto davanti alle dodici acqueforti di Giuseppe Zanetti Miti o, meglio, poichè una ritrattazione è sempre ostica, affermo che Venezia può mostrare tutta la genialità e la poesia alta e solenne delle bellezze sue anche per mezzo del semplice disegno — se chi lo traccia sulla carta ha imparato con la lunga dimora, la perenne osservazione e il paziente amore a trasfondere in gentilezza, in armonia, in grazia ciò che, altrimenti, darebbe il colore — se chi disegna, ha bene in cervello la visione netta di ciò che fa e nella mano la maestria di interpretare giustamente ciò che l'anima ha sentito e sente. Son vedute di Venezia, piccine, gingilli dell' acquaforte, queste dello Zanetti Miti — ma così gentili e graziose e nobili — la vita delle nostre strade e dei nostri canali vi è dentro così acutamente sorpresa, capita, rappresentata — da renderle gioielli cari al ricercatore di cose peregrine e al buongustaio. Le figurette si muovono, i gruppi si formano naturalmente come in realtà; e sulle case, sul cielo, sull'acqua si diffonde davvero quella gloria di sole che dà il carattere ai nostri palazzi, ai nostri campi, ai nostri canali. Mettiamo dunque il nome di Giuseppe Zanetti Miti fra quelli dei geniali e sapienti illustratori di Venezia nostra.

*
* *

Per analogia dovrei dire di talune pitture a guazzo. Indicherò Adolfo Menzel — che in questo genere di pittura primeggia per

inappuntabilità di segno e vivacità giusta di colore. La *mano destra* di lui e gli animali dell'*Album dei bambini* dovrebbero essere in una scuola di Belle Arti.

E dovrei dire di qualche prova litografica — ma mi basterà segnalare alcuni ritratti del Velt e la *Donna di Deventer* dell' Haverman, fatta sullo stesso modello della *Vecchia bambinaia* esposta nella sala V.

La litografia — cui dettero colpi fatali la fotografia prima, la zincotipia e la fotoincisione poi — pare avviarsi verso una trasformazione del proprio essere. Tende a scimiottare l'acquaforte, senza però poterne mantenere il sapore acre e originale. La litografia insomma vuole galvanizzarsi a spese dell' acquaforte, conservando di sè soltanto la maggiore snellezza. Riuscirà? Io non sono profeta.

Terra Santa — Giappone.

Scrissi parecchi anni fa:

" L'ottimismo era un po' il difetto della vecchia arte. La vecchia arte vedeva solo il bello, voleva solo il buono — il buono e il bello riproduceva, nient' altro. Il brutto trasformava, se lo togliesse a soggetto, ingentilendolo. La nova arte cadde nell' eccesso opposto — e ora per taluni arte è pessimismo, cioè riproduzione del brutto, del cattivo e, magari, del ributtante, del lurido, dell' osceno — poichè essa crede che nell' osceno, nel lurido, e nel resto consimile stia il vero o la massima parte del vero che si trova girando il mondo e, specialmente, vivendo fra i propri simili. Siamo però alla reazione, sia in letteratura che in arte — e io spero che si reagisca tanto da ritrovarci nel giusto mezzo — la verità, che è un misto di bello e di brutto — di delicato e di orrido — di pudico e di osceno, uno avvicendarsi insomma di chiaro scuri e di contrasti.

" Raffaele Mainella tende più di là che di quà. Ingentilisce, rende vezzoso anche l'orrido. Disegna minuziosamente, colorisce in punta di pennello — son cesellature le sue, delicate, finissime, meraviglie qualche volta di precisione, di pazienza, di leggiadria — descrizioncelle e figurine del Farina, anzichè figure e

descrizioni del Verga. Il verde lo attira, gli alberi, magari brulli, gli stendono amorosi le braccia, le capanne gli paiono proprio quelle del romanzatore romantico — una e il cuore di lei. Le macchiette, che popolano gli acquarelli, usciti dalle mani del Mainella, hanno la stessa anima del pittore.

“ Gran parte della produzione acquarellistica di lui vien comperata dai mercanti e venduta all'estero. I mercanti acquistano per rivendere; sanno — per dirla in altri termini — ciò che garba al pubblico che compera. E questo pubblico sente una spiccata simpatia per l'arte elegante, vestita da festa, in posa di seducente donnina. Bravi quegli artisti, i quali — come il Mainella — sanno tenerla nel campo del vero, senza farla cadere a inzaccherarsi, a intristire, a languire sul terreno dello sdolcinato, del leccato, del giuocattolo da bambini.

“ A Bruxelles, non è molto, i lavori di Raffaele Mainella — meridionale di nascita, veneziano di elezione — ottennero il favore del pubblico non solo, ma quello altresì dei numerosi acquarellisti di tutta Europa, ivi accorsi a una mostra speciale della loro arte. Piacque la nota originale, tipica di lui — quella sua elegante lindura — piacque, perchè nel suo genere egli odia la volgarità. E io bramo ch'egli nel suo odio perseveri. „

Nel suo odio il Mainella ha perseverato. Oggi, vedendo le illustrazioni di Terra Santa, da lui condotte all'acquarello ed esposte alla Seconda Internazionale, posso dire:

— Raffaele mio, tu sei ciò che eri parecchi anni addietro — non hai deviato, anzi hai progredito nella scelta del soggetto e nella potenzialità di infondergli poesia. Quindi, ripetendo quanto scrissi di te tempo addietro, credo di onorare te che non sei degenere di te medesimo e di dare altresì una piccola soddisfazione a me stesso, lieto di aver veduto e giudicato dell'opera tua ciò che realmente nell'opera tua era e permane.

Ho sentito taluno ripetere che l'arte della tua Terra Santa è un'arte cara alle signore, arte da ventagli — altri alle manifestazioni del tuo ingegno e del tuo gusto negare persino la onorevole e alta qualifica di cose d'arte. Esagerazioni o malignità! Tu cadresti nel falso, nel banale forse, nel retorico e nel

non sincero per certo, se ti mettessi a scimiottare i portati delle più recenti fantasie — l'impressionismo, il divisionismo, il puntinismo, o — in altro ordine d'idee — i neo-classici, i preraffaellisti, i pensatori. Nel tuo acquarello, monocromo o policromo, tu senti di poter esprimere tutto quanto hai dentro di te, senti di poter rendere l'immagine — destatasi nel tuo cervello al cospetto di un fenomeno naturale o di una grande scena del mondo esterno — l'imponenza di una città, di un fiume, di un lago ; la bizzarria di un costume ; il movimento di una folla ; la passione di un personaggio — e fai benissimo a mettere sulla carta il disegno, le proporzioni, il sentimento, il colore nel modo e nell'intensità con cui li senti.

Avresti avuto torto a restar fermo sui graziosi soggettini veneziani e chioggiotti, che ti hanno concesso fama e quattrini, e son diventati a lungo andare uniformi, monotoni, vieti. Sei salito più in alto — hai domandato inspirazioni alla Siria : a Gerusalemme, al Mar Morto, a Damasco, al Giordano, al lago di Merom, al monte Tabor, a Gerico, alla tomba di Annibale — e le inspirazioni ti sono venute pronte e vive. Hai ancora — è vero — come comporta il tuo stile, livellato le impressioni, ingentilito l'orrido, tolto al brutto quanto poteva avere di ributtante o di osceno — ma non per questo hai tolto carattere a ciò che il suo proprio carattere doveva avere per non essere una inutilità o una sciocchezza, invece che una manifestazione geniale e piacevole di un'anima d'artista. — Nel tuo Mar Morto — niente affatto confondibile con le tante marine chioggiotte uscite dalla punta del tuo pennello — si sente la grandiosità e la mestizia solenne del Mar Morto reale. Della tua Gerusalemme, in varie pose sorpresa e colpita, ci si compiace perchè, fissandola, si prova la reverenza che in noi desta l'immagine del sacro luogo formata nella fantasia nostra, piena di strofe sublimi e di descrizioni sublimi non meno. Nelle vie del tuo Damasco, così tipiche nel loro frastagliamento e negli smaglianti, pittoreschi costumi dei suoi abitanti — ben diverse dalle viuzze veneziane e clodiensi, illustrate dalla luminosità e freschezza del tuo colore — troviamo una nota nova che ci conduce là dove tu credi condurci, guida sapiente e gentile.

Sei stato sempre e ti mantieni dunque ottimista — ami i

cieli carichi di azzurro, sui quali si disegna ardita la figura di un arabo bianco orante, la gaia linea di un cavallo focoso o quella tortuosa di un sommesso e obbediente cammello: ami le casette rosee poste ad anfiteatro sulle quali dardeggia magnifico il sole; ami le straducole tortuose, nelle quali imperano il rosso vivace, il giallo acuto e il verde stridente; ami l'ampio mare dormente che pare immenso lago, su cui incombe la gravezza dell'atonia, il silenzio del cimitero; ami le vie frustate da Febo e sulle quali proiettano le loro ombre maestose alberi immensi, ricchi sfondolati di fogliame o protendenti i lunghi rami nudi.... E io dico a te, che sei stato in Terra Santa e l'hai osservata e ritratta con occhio d'artista, senza pigliar a prestito l'occhio d'un altro — dico a te, cui dev' essere ora famigliare il biblico stile: — *Amen, amen!* Le fantasticherie della tua mente equilibrata e precisa ci han distolto per un momento lo spirito dalle lotte spesso infeconde per l'ideale estetico, dalle battaglie spesso astiose per la tecnica più pura e più espressiva!

Qualche cosa di simile — cioè un momentaneo allontanamento dalla vita realmente vissuta, dalle quistioni e dalle diatribe più o meno concludenti, più o meno simpatiche, più o meno utili, che vi sono annesse o connesse, si prova girando e rigirando nella Sezione giapponese.

Dal salone internazionale — dopo essere passati accanto al Rochegrosse, al Villegas, al Da Molin, allo Schereschewski, i quali o vogliono straziarci o ci straziano realmente quella parte di cuore che è ancora — dopo tante prove e tanti disinganni — sensibile, saliti i pochi gradini che conducono.... in Giappone, ci par d'essere — e siamo davvero — in un altro mondo, nel quale, come vi sono altri uomini e altre cose, così si pensa, si parla, si vede, si sente in un'altra maniera.

In principio — entrando nella Sezione giapponese — io mi sentivo portato verso.... una questione pregiudiziale. Non mi pareva che dove sono il *Perdono* del Braecke e il ritratto del Seffner, potessero stare impunemente l'*Eremita dai ranocchi* e il *Vecchio leggendario* che trovò il modo di conservare il ghiaccio, mandati dai giapponesi. Non mi pareva che nel tempio augusto,

dove son proclamati signori della loro arte Dettmann e Tito, Thaulow e Segantini, Mesdag e Fragiacomo, potessero aver libero ingresso le ingenue cose dipinte o ricamate, sulla carta o sulla seta, da un Hara Zaisen, da un Kumagai Naohiko, da un Murase Giokuden o da un Okuhara Taisui. È vero che l' arguto compilatore del Catalogo — citando Pica e Gouse — mi ricordava che l' arie giapponese è una e che in essa non havvi distinzione, come da noi, fra arte pura e arte decorativa, bensì concordia di mezzi e di intendimenti — ma io, pensando quanta e quale feconda concordia di intendimenti vi sia stata e vi sia ancora — grazie ai numi! — fra l' arte pura e la decorativa da noi, e vedendo che a questa è interdetto l' accesso all' Internazionale, mi domandavo : O non racchiudono forse un pietoso eufemismo queste parole del catalogo? È proprio vero che queste cose giapponesi, le quali in fondo non sono che arte decorativa, possono venir qui in mezzo all' arte pura, sotto il pretesto che là, nell' estremo Oriente, fra i buoni e bravi e simpaticissimi giapponesi, non si fa la distinzione europea fra arte e arte? — in altre parole, l' arte decorativa passa per arte pura? E pensavo a quanti intagli, ceramiche, maioliche, terrecotte, bronzi, ferri battuti e argenti europei avrebbero fatto impallidire — nella loro concordia di mezzi e di intendimenti coll' arte pura — la Sezione giapponese....

Ma poi, via via osservando e riosservando, mi son ricreduto. Talune ingenuità mi hanno conquiso; taluni grotteschi, taluni pezzi comici mi hanno esilerato e convinto che nella raccolta di Ernesto Seeger — ormai divenuto, ed è doveroso affermarlo qui un' altra volta, benemerito del buongusto a Venezia, così gentile e nobilmente generoso si è dimostrato verso l' arte e gli artisti nostri — e la *Nippon Bigiutsu Kyokuai* (lasciatemi la gioia di giapponezzare un pochino) meritavano davvero un posto d' onore all' Internazionale.

Può essere, anzi è, che i *gakù* o i *kakemoni* abbiano elemento tipico l' ingenuità dell' impressione e della rappresentazione, ma da essi spira una così dolce poesia del paese, della flora e della fauna sue che si sta a suggerne la dolcezza come davanti a un quadro europeo frutto di lunghe meditazioni, frutto di tradizioni antiche e di audacie nove. Può essere, anzi è che

nelle sculture in metallo, in avorio, in legno, in maiolica non sieno minimamente rispettate le leggi della forma e dell'armonia; ma in esse, se rappresentano la divinità, il senso della divinità è profondamente sentito e reso; se vogliono essere caricature, raggiungono il loro scopo brillante nel modo più originale e curioso: un guerriero, messo assieme a furia di bastoncini, di buchi, di grifi, di animali, è un bronzo così vivace e suggestivo, da sentirne l'immagine burlona dentro di noi per un bel pezzo.

Dapprima pensavo che la sezione giapponese fosse come una specie di esca per attirar le signore, che sarebbero sdilinquite davanti ai grandi vasi dorati e istoriati, ai piccoli vasi metallici, carini e birichini nei loro ornamenti di animali esotici vagamente scolpiti; davanti ai ventagli lussureggianti, ai misteriosi paraventi di seta con su dipinte le lunghe, pallide figure di quelle donne che le signore hanno imparato a conoscere nelle pagine di Pierre Loti — ma poi, nella grande vetrina del Seeger e in giro della sala, dove nel '95 si piangeva contemplando la straziante scultura del Bartholomè, trovai centenarie statuine da museo, lacche, smalti, armi, piccoli avorii e piccoli bronzi, gruppi, gingilli, oggetti casalinghi, sui quali la pazienza di ignoti artefici, così lontani e così diversi da noi, ha dato, nella stranezza della composizione e della fattura liberissime, tale una individualità estetica da poter assegnare ad essi lavori, senza pericolo di destare ire od invidie, un posticino nella serie delle geniali creazioni dell'ingegno umano.

Certo dalla raffinatezza nostra alla semplicità e ingenuità giapponese il salto è audace — ma non è un salto volgare. Anche in arte, più si sa, meglio è!

Per concludere

Il Verdetto della Giuria.

Ho scritto dei veneziani il bene e il male che ne penso — il bene in maggior copia del male — poichè sono convinto che il gruppo dei veneziani si presenti alla Mostra meglio agguerrito di qualunque altro gruppo nazionale e capace per lo studio, per

gli intendimenti, per la realtà delle manifestazioni, di competere cogli stranieri più reputati. Ho scritto dei veneziani così e non me ne pento, quantunque un egregio uomo, i cui giudizii apprezzo rispettosamente e direi quasi con reverenza, mi abbia dolcemente rimproverato di aver troppo — forse, diceva, per ragion di patria, per simpatia naturalmente spiegabile — profuso a larga mano la lode sulla testa dei veneziani.

Il verdetto della giuria per la premiazione, sebbene non in tutte le sue parti accettabile, sebbene presenti il fianco a parecchie critiche, nella tesi sui veneziani è completamente dell'avviso mio.

Infatti il giury aumentò i premi assegnati da 8 a 14 — e dei 14 ne assegnò ben 5 ad artisti veneziani (Bressanin, Marsili, Milesi, Tito, Zezzos) e poichè volle essere liberalissimo, prodigo, non dirò sempre giusto, nell'assegnazione del merito, nominò anchè molt'altri pittori e scultori che lasciò sulla soglia del premio, non dando loro l'urto necessario a passarla, per causa o di numero o di minor grado di bellezza — e fra questi vi sono altri 4 (Bezzi, Bortoluzzi, Laurenti, Sartorelli) veneziani. Di più — il premio maggiore, assegnato agli italiani, toccò a due veneziani: Ettore Tito e Alessandro Milesi.

La preminenza dei veneziani risulta quindi a luce meridiana.

Io non ho nulla, per quanto riguarda i veneziani, da togliere al verdetto della giuria — avrei anzi qualche cosa da aggiungere. E cioè il mio stupore, condiviso dalla massa degli artisti e del pubblico intelligente, che la giuria non abbia — non dirò premiato — ma almeno nominato due artisti nostri, che, per diverse ragioni richiamano l'attenzione degli artisti e degli intelligenti: Pietro Fragiacomo e Luigi Nono.

Come? Si crede degna di premio la *Meditazione* di Antonio Mancini — e io non nego che abbia dei pregi di robusta pittura, e non si nomina nemmeno il *Funerale* di Luigi Nono, una tela difettosa quanto volete, ma nella quale dominano una grandiosità di composizione e moltissimi particolari mirabili? Si crede degno di premio il quadretto di J. Sorolla *Benedizione della barca*, nel quale è, come nel Tito, stupendo l'effetto solare e l'espressione

di alcune figurine, ma anche una deplorevole disuguaglianza di modellato e di espressione — e non si trova nemmeno degno di ricordo il nome di Pietro Fragiacomo, che ha mandato alla mostra la forte poesia del mare nell' *Al vento* e la mite poesia del tramonto campestre nella *Calma crepuscolare?*

E mi fermo a questi due veneziani, per non prolungare la esemplificazione del ragionamento — e potrei aggiungere di ingiustamente dimenticati — fra gli italiani — il Mentessi, il Ciardi, il Troubetzkoy — e metto un eccetera. Nè tengo conto degli stranieri, la maggior parte dei quali ha fama assodata e cresimata.

Io penso al rammarico dei due veneziani, la cui esclusione totale è severamente biasimata — se uno di essi ha messo sè medesimo, tutta la passione della sua anima e del suo ingegno a ritrarre il mite dolore di una frotta contadinesca, e, se ha in parte errato, si deve addebitare il peccato suo ad eccesso di zelo; e l' altro ha tentato vie nove mostrando di essere capace di percorrerle trionfalmente — penso al loro rammarico, lo sento e lo trovo giusto!....

*
* *

Perchè se il metodo, adottato dalla giuria, ha la propria giustificazione nel carattere della Mostra — nella quale non sono opere colossali, capolavori che si impongano per forza della propria virtù estetica — esso ingenera degli inconvenienti che si possono risolvere, come veramente in queste caso si risolvono, in vere e proprie ingiustizie.

Mi spiego.

La giuria, nelle sue considerazioni generali per l' assegnazione dei premii, è partita dall' identico concetto da cui io presi le mosse per dettare questa mia povera rassegna: nessuna individualità sovrana, parecchi buoni e anche ottimi pittori, anzichè grandi e indiscutibili opere di pittura — una media generale al di sopra del comune e una serie di energie, di vigorie, di pensamenti e di ricerche degni di considerazione e non pochi anche di plauso.

Naturalmente in queste condizioni i premii proposti, specie i due primi di 10 000 lire, o potevano esser troppi, o potevano esser pochi. Se troppi, si dovevano eliminare — se pochi si dove-

vano moltiplicare. La giuria si attenne al secondo concetto. E non le bastò. Divise anche i tre premii da 5000, per avere maggior numero di ricompense a propria disposizione, dato che erano molte le opere le quali — in quanto a valore intenzionale più che reale — si equivalevano. Non le bastò ancora. Assegnati i premii così aumentati, le parve buon consiglio designare, come dissi, altri molti artisti, meno meritevoli, ma pur nella massa notabili.

E così accadde che, se il verdetto, in tesi generale, in massima, rispecchia il carattere della Mostra — le esclusioni, in tanta copia di premii dati e di artisti designati come i migliori dopo dei premii, assumono un carattere speciale, quasi di noncuranza, se non di biasimo, della giuria verso gli esclusi.

Questo è l'inconveniente, che si risolve — come dissi — in una ingiustizia.

Il programma annuncia: *otto premii*. Assegnati questi senz'altro, l'esclusione di tutti gli altri espositori appare come una eventualità logica e necessaria. Aumentati i premii fino a quattordici — elogiata per giunta un'altra ventina d'artisti, senza un pensiero al mondo di scuola o di tecnica: Quadrone come Guthrie, Bianchi come Laurenti, Cavalleri come Lhermitte, Dubois come Bortoluzzi — ne avviene che la giuria, anzichè una dispensatrice di ricompense ben designate, numerate, fissate, inconvertibili, si arroga in fin dei conti il diritto più lato e più severo del Minosse dantesco.

Io non credo che i signori giurati volessero giungere a questa conclusione — ma a questa giunge il leggitore della relazione, pel modo come il giudizio è formulato e concluso.

Il compito era difficile, ma appuntc perciò non bastava aver trovato il bandolo per sbrogliare l'imbrogliata matassa, ma conveniva sbrogliarla con bell'arte e con maggiore chiaroveggenza delle conseguenze.

Così — in particolare, calcolati a uno a uno — si possono trovare pienamente giustificati ciascuno dei premii; messi a confronto con la generalità della Mostra i premii e le ragioni date per giustificarli, appariscono troppo evidenti e troppo stridenti la deficenza, la immaturità o la leggerezza di taluni giudizii e di troppe esclusioni.

È un fatto che niun pensiero, nessun preconcetto di scuola, di tecnica, di stile, ha guidato il giudizio della giuria; la giuria ebbe così grandi braccia da accogliere tutto che le pareva buono — tanto vero che il primo premio fu dato a Tito e a Milesi così diversi nell'intendere della pittura la inspirazione, il concetto e la forma — che il secondo primo premio lo hanno tre eminenti stranieri, Dettmann, Sinding, Thaulow, i quali vanno d'accordo soltanto nella facoltà di veder bene il vero, ma poi ognuno piglia la sua via e la segue senza badare a ciò che fanno gli altri — che altrettanto può dirsi dello Zezzos e del Bressanin, quantunque sentano qualche affinità nella forza, nella *venezianità* del colore; e anche meglio del Kroyer e del Sorolla, ai quali manca anche l'affinità coloristica — e altrettanto ancora dei tre scultori premiati, il Marsili, il Romagnoli e — più forte e più impressionante — il Braecke....

Nè io moverò lamento per codesto omaggio all'eccletismo reso dalla giuria; lo approvo — ma perciò tanto più ingiusto e ingiustificato mi pare il colpo dato agli esclusi, i quali, se hanno il conforto di proclamare dentro di sè medesimi incompetente e anche peggio la giuria, non hanno quell'altro più dolce e più sincero compiacimento di credersi esclusi per ragioni o, magari, per invidie di scuola o di stile....

Ma non voglio continuare su ciò: volevo dire del premio dato a Andres Zorn per l'insieme degli schizzi. Anche qui si manifesta la piena, completa, sconfinata libertà dei giudicanti, ai quali non piacciono le leccature e le levigature del pennello, ma nel campo dell'impressione e della fattura spaziano dal Bressanin, per esempio, allo Zorn appunto. Gli schizzi del quale sono, per dir vero, meravigliosamente gustosi, nella grande franchezza del comporre e nella forza ed evidenza della colorazione; però si prestano a piantare una questione pregiudiziale. Cioè: lo schizzo può essere considerato come quadro in una esposizione di quadri? lo schizzo, nella sua natura di cosa nata col pensiero e quasi transitoria, non rappresenta soltanto il substrato dell'opera d'arte completa, elaborata, finita e nella quale si vedrà fin dove sanno arrivare il talento e le facoltà tecniche dell'artista? e perciò gli

schizzi non dovrebbero essere esclusi — se non dalla Mostra — dalla premiazione, la quale presuppone l'opera finita?...

Io penso che gli schizzi dello Zorn valgono di molti quadri esposti all'internazionale — ma penso (e torno alla prima idea) che l'averli premiati rende più amara la delusione di chi.... non meritava l'oblio.

*
* *

Finalmente — permettete che mi soffermi davanti alla *Meditazione* di Antonio Mancini, cui toccò il premio dei Comuni della Provincia. Vorrei il parere di qualche consigliere egregio dei Comuni di Annone, di Fiesso, di Fossò o di Teglio, per sentire se credano di aver speso bene o male la loro quota di premio. Io, anche contro il parere di bravi e intelligenti amici, sono stato dei pochi che abbiano reso giustizia alle qualità pittoriche del giovane romano, ma, ciò non di meno, non posso non imbrancarmi fra coloro che trovano strano, ingiusticato.... americano il reticolato che sovrasta tanto alla *Meditazione* come al *Piccolo antiquario.*

La giuria o non si è accorta del reticolato o vi è passata dietro senza tenerne calcolo. In ogni caso ha compiuto un'atto di coraggio — che io non avrei avuto, anche per punire un giovane d'ingegno di una stranezza voluta senza scopo e senza una prepotente ragione estetica, e per non metter l'uzzolo addosso ai mediocri e agli impotenti di darci a una prossima mostra paesi, marine e figure sotto le linee della scacchiera. Costoro potrebbero credere, dopo il premio, che sia la scacchiera la trovata di genio, quella che vale,.... e sarebbe spaventoso!

*
* *

Per concludere — la giuria ha giudicato senza troppa ponderazione la mostra, ma in fine della sua scrittura ha formulato una proposta, che potrebbe esser presa anche come giudizio sul suo verdetto, come un'autocritica — e io gliela rubo:

— *Un' altra volta lasciamo da parte la premiazione, e comperiamo!*

È però questa una proposta tutt'altro che indiscutibile. Si fa presto a dire: *compere e non premii.* Sorgono di molte dubbiezze e non di poco conto. Si avrà tanta somma disponibile da

comperare tutto quanto merita di essere comperato? E se alla nova Internazionale il quadro principale costerà più di quanto abbia in cassa il Comitato a scopo di compere, come se la caverà il Comitato medesimo? Non potrebbe avvenire — e avverrebbe in quest' ultimo caso — che l' importanza dell' opera nuocesse al successo del pittore?

E mi fermo perchè non è questa la sede per una discussione di tal genere.

INDICE

TESTE E FIGURE